Per Musi

REVISTA ACADÊMICA DE MÚSICA

volume 18

julho/dezembro - 2008

ISSN: 1517-7599

Editorial

Temos o prazer de apresentar os números 17 e 18 de ***Per Musi*** - Revista Acadêmica de Música, inteiramente dedicados à teoria e prática da música antiga, especialmente a música colonial e imperial brasileira e a música barroca européia. A motivação para estas duas edições temáticas de ***Per Musi*** decorre da realização, de 19 a 25 novembro de 2007 em Belo Horizonte, da *I Semana de Música Antiga da UFMG*. Um marco na história da música antiga brasileira, este evento de grande porte, que teve à frente de sua organização o violinista e teórico Prof. André Cavazotti, congregou brasileiros e estrangeiros em concertos, encenação de ópera, palestras, mesas-redondas, comunicações, cursos, lançamento de livros e CDs, exposição de manuscritos raros e visitas contextualizadas a cidades históricas de Minas Gerais. ***Per Musi*** 17 e 18 publicam alguns dos melhores trabalhos ali apresentados. Dois artigos da pesquisadora norte-americana **Suzanne Cusick** sobre contexto e gênero no Barroco serão traduzidos e publicados nos números 19 e 20 de ***Per Musi.***

Per Musi 18 privilegia a música antiga do ponto de vista da historiografia, das práticas de performance e da análise musical com base na retórica do barroco.

Paulo Castagna apresenta as dicotomias presentes na política editorial de música antiga no Brasil nas últimas cinco décadas, abordando questões sobre tipos de partitura, acervo, suporte, circulação, público, ineditismo, autoria, origem, financiamento e pessoal envolvido no processo editorial.

A partir de sua experiência como coordenadora de musicologia do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, **Mary Angela Biason** discute documentos musicais a partir de seus suportes físicos, a questão dos autógrafos, cópias manuscritas e impressas, conceitos de autor, escritor e propriedade e a conservação de documentos históricos.

Visando estimular a reutilização do órgão de tubos nos circuitos históricos brasileiros em que se encontram, **André Guerra Cotta** aborda as práticas de acompanhamento do cantochão, exemplificadas a partir de sua edição da partitura completa do *Hino a São João Batista* de *José Maurício Nunes Garcia.*

Fausto Borém e **Cecília Nazaré de Lima** abordam *Heroe, egregio* (1759) - ainda a obra erudita mais antiga descoberta no Brasil -, discutindo práticas de performance historicamente informadas (HIP) a partir de elementos históricos, formais e figuras de retórica, com vistas à sua inclusão nos currículos dos cursos de música no país e sua apreciação por um público mais amplo.

A partir de pesquisa recente, **Edílson Rocha** introduz Antônio dos Santos Cunha, provável compositor sacro da Escola Mineira setecentista, verificando influências operísticas na sua *Missa Grande*.

Apoiados em amplo estudo da literatura, **Angelo José Fernandes** e **Adriana Giarola Kayama** esmiúçam questões sobre estilo e sonoridade vocais no Barroco, abordando tipos de voz, respiração, registros vocais, produção e projeção sonora, dicção e *vibrato*, e trazem sugestões para a construção de uma "sonoridade barroca" nos dias atuais.

Buscando subsídios para uma performance historicamente fundamentada, **Isabela de Figueiredo Santos** analisa a forma e as recorrências de figuras retóricas na ária *Quia respexit humilitatem*, de J. S. Bach.

Na mesma direção e a partir do referencial *Musica Poetica* (1606) de Joachim Burmeister e de textos de contemporâneos do compositor, **Áurea Helena de Jesus Ambiel** trata da primeira lição das *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, de Orlando Di Lasso.

Sérgio de Figueiredo Rocha propõe uma análise harmônica funcional e fenomenológica da peça *Bajulans*, do *Moteto de Passos* do compositor oitocentista mineiro Manoel Dias de Oliveira.

Finalmente, lembramos que todos os conteúdos e capas de ***Per Musi*** estão disponíveis para *download* ou impressão gratuitamente no site de ***Per Musi Online***, no endereço *www.musica.ufmg.br/permusi.* As versões impressas de quase todos os números da revista ainda podem ser adquiridas através do e-mail *mestrado@musica.ufmg.br*.

Fausto

Fausto Borém
Editor Científico de *Per Musi*

Silvana Scarinci

Silvana Scarinci
Co-Editora de *Per Musi* n.17 e 18
Coord. Científica da *I Semana de Música Antiga da UFMG*

PER MUSI* - *Revista Acadêmica de Música é um espaço democrático para a reflexão intelectual na área de música, onde a diversidade e o debate são bem-vindos. As idéias aqui expressas não refletem a opinião da Comissão Editorial ou do Conselho Consultivo. ***PER MUSI*** está indexada nas bases ***RILM Abstracts of Music, Literature The Music Index*** e ***Bibliografia da Música Brasileira*** da ABM (Academia Brasileira de Música).

Tiragem
250 exemplares

rilm



ABM



PER MUSI: Revista Acadêmica de Música - n.18, julho /dezembro, 2008 -
Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2008 –

n.: il.; 29,7x21,5 cm.
Semestral
ISSN: 1517-7599

1. Música – Periódicos. 2. Música Brasileira – Periódicos.
I. Escola de Música da UFMG

Sumário

Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira

Paulo Castagna (UNESP)
brsp@uol.com.br

Resumo. A partir da primeira publicação de caráter musicológico de música brasileira do século XVIII, realizada em 1951 por Francisco Curt Lange (Archivo de Música Religiosa de la *"Capitania Geral das Minas Gerais"*), surgiram iniciativas brasileiras que manifestaram as mais variadas propostas editoriais. O estudo das edições produzidas no país nas últimas cinco décadas revela várias dualidades, dentre as quais as dez mais importantes serão abordadas neste artigo: 1) publicação ou circulação informal; 2) *Gesamtausgaben ou Denkmähler*; 3) edição acadêmica ou edição prática; 4) fontes de um único acervo ou de vários; 5) obra isolada ou coletânea; 6) trabalho individual ou trabalho de equipe; 7) obras inéditas ou já divulgadas; 8) financiamento privado ou de instituições governamentais; 9) apenas partitura ou partituras e partes; 10) divulgação em papel ou em meios eletrônicos. Além da identificação dessas dualidades, o objetivo deste artigo é tentar compreender o seu significado e relacioná-las às atuais perspectivas editoriais da música antiga no país.
Palavras-chave: música antiga brasileira; edição musical; dualidades editoriais.

Editorial propositions´s dichotomies in Brazilian early music

Abstract. Departing from the first musicological publication about eighteenth-century Brazilian music by Francisco Curt Lange in 1951 (*Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais")*, other initiatives appeared in Brazil manifesting a wide range of editorial solutions. The study of the editions produced in this country in the last five decades reveals several dichotomies, ten of the most important being: 1) published work or informal circulation; 2) *Gesamtausgaben* or *Denkmähler*; 3) academic edition or interpretive edition; 4) sources from one or several collections; 5) isolated work or collective works; 6) individual work of team-work; 7) unpublished works or previously published works; 8) private funding or governmental funding; 9) scores only or scores and parts; 10) paper or digital/electronic publishing. Besides the identification of those dichotomies, the objective of this paper is to understand their meanings and relate them to the current editorial perspectives of early music in Brazil.
Keywords: Brazilian early music; music edition; publishing dichotomies.

1 - Introdução

No Brasil imprimiu-se música apenas a partir da década de 1830, muito depois, portanto, de regiões hispano-americanas, como México, Peru, Chile e outras, onde já se publicava música nos séculos XVI, XVII e XVIII. Na segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX houve uma razoável produção editorial, especialmente em torno de editores estrangeiros estabelecidos no Brasil, porém na segunda metade do século XX esse tipo de atividade começou a entrar em declínio, como um reflexo do próprio declínio da música executada por meio de partituras.

A edição de música antiga brasileira, no país, iniciou-se justamente quando as editoras diminuíam drasticamente sua oferta, passando a imprimir preferencialmente o tipo de música mais vendável e com o menor custo de produção, como métodos didáticos e arranjos, especialmente de música popular, para os instrumentos mais tocados, como piano, violão, guitarra, bateria e outros. O resultado é que a imensa maioria das edições de música antiga brasileira tem sido impressa por instituições acadêmicas, governamentais ou fundações que, em sua origem, não previam esse tipo de atividade.

Neste trabalho abordaremos alguns aspectos históricos referentes à edição de música antiga brasileira no Brasil, o que gera uma redundância inevitável na definição do objeto, mas que tentará ser minimizada nas próximas referências ao mesmo. Considerando-se, aqui, a edição não somente como a publicação de uma determinada obra, mas enquanto a atividade que leva ao estabelecimento do texto musical de uma determinada composição, seja ela divulgada em forma manuscrita, por fotocópias, por edições em computador ou por edições eletrônicas, disponíveis na internet ou apenas transmitidas eletronicamente aos interessados pelos respectivos editores (FIGUEIREDO, 2000).

Recebido em: 25/10/2007 - Aprovado em: 12/04/2008

2- Edições brasileiras de música antiga

Embora tenham existido edições precursoras desse repertório desde o final do século XIX, com destaque para a impressão do *Requiem* e da *Missa em si bemol* de José Maurício Nunes Garcia pela Casa Bevillacqua em 1897,[1] foi o *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais*", com a edição de três obras mineiras por Francisco Curt Lange, impresso em 1951 pela Universidad Nacional de Cuyo (Argentina), que desencadeou uma nova abordagem em relação a esse repertório, ou seja, a edição com finalidades musicológicas, apesar de todas as limitações que tiveram esta e as publicações posteriores.

Após o estímulo de Curt Lange, as primeiras edições brasileiras surgiram quase sempre isoladas em apêndices de livros, como é o caso das publicações de Geraldo Dutra de MORAES (1975), Curt Lange (LOBO DE MESQUITA, 1979) e Maria da Conceição Rezende Fonseca (LOBO DE MESQUITA, 1985), ou em artigos de periódicos, como no caso de Régis DUPRAT (1971 e 1986), sendo importantes precursores os suplementos musicais dos periódicos *Música Sacra* (Petrópolis: Vozes, 1941-1959) e *Revista Brasileira de Música* (Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1934-1944). Esse tipo de opção editorial continua a ser adotado até o presente, acrescentando-se ao mesmo as edições como anexos de trabalhos ou comunicações em eventos, dissertações de mestrado e teses de doutorado, cada vez mais freqüentes. Em menor quantidade, naquela fase, estavam os volumes dedicados a uma única composição, como os trabalhos de Régis DUPRAT (GOMES, 1966) e Jaime DINIZ (PINTO, 1968; ARAÚJO, 1970). Posteriormente agregaram-se a essas as coletâneas ou antologias, para as quais podemos citar, entre outras, como importantes precursoras as de Pedro SINZIG (1921), Mário de ANDRADE (1930), João Baptista SIQUEIRA (1956) e Mozart de ARAÚJO (1963).

Foram, entretanto, as séries editoriais as que mais contribuíram do ponto de vista quantitativo e qualitativo para o desenvolvimento desse tipo de atividade no Brasil. A primeira delas foi a coleção *Música Sacra Mineira*, publicada pela Funarte no final da década de 1970, que resultou em 77 obras avulsas.[2] Em tal série foi utilizada uma metodologia empírica, baseada mais na prática musical que em critérios musicológicos e com uma excessiva atribuição a determinados compositores de obras sem indicação de autoria. As fontes utilizadas para as edições foram principalmente aquelas localizadas e micro-filmadas pelo projeto *O ciclo do ouro*, em acervos de São João del-Rei, Prados, Tiradentes, Mariana e Diamantina, selecionando-se geralmente uma fonte de cada composição. Sua circulação foi bastante restrita e os exemplares esgotaram-se justamente no período em que a musicologia começou a manifestar um maior desenvolvimento no país. Mesmo assim, essa coleção teve um grande significado na musicologia brasileira, não somente pela quantidade de títulos impressos, mas pela difusão da própria perspectiva editorial. A coleção *Música Sacra Mineira*, ao lado das edições anteriores das décadas de 1960 e 1970, foi uma das grandes responsáveis pela possibilidade de uma musicologia baseada no estudo de obras musicais, perspectiva diferente da tendência que predominou na musicologia brasileira até a década de 1960, que era o estudo dos autores, quase sempre de caráter predominantemente biográfico.

Devido ao seu significado, mas também à descontinuidade da pesquisa que a gerou, a coleção *Música Sacra Mineira* foi reimpressa várias vezes, embora em nenhuma delas de forma integral. Em 1997 José Maria Neves organizou os títulos impressos, publicou seu catálogo e coordenou a reimpressão de 12 das 77 obras, agora com alguns critérios musicológicos, como a indicação das fontes utilizadas e sua revisão. Essas 12 obras foram reimpressas novamente em 2000 e 2002, dessa última vez como parte do sexto volume da série *Música no Brasil - séculos XVIII e XIX*, também da Funarte, com uma nova revisão, porém sem outras novidades de caráter musicológico.

A série que efetivamente introduziu as edições de caráter musicológico no Brasil foi aquela dedicada às obras de José Maurício Nunes Garcia, impressas em 9 volumes pela Funarte, entre 1978 e 1984. Em tal série, a editora Cleofe Person de Mattos apresentava, além da partitura, uma discussão sobre suas fontes, acompanhadas de fac-símiles, além da indicação das correções efetuadas. Do ponto de vista metodológico, nenhuma outra série, até o final da década de 1990, apresentou avanços em relação às edições de Cleofe Person de Mattos e quase nenhuma incorporou integralmente sua proposta musicológica.

Três séries editoriais foram ainda lançadas na década de 1990, duas delas pela Editora da Universidade de São Paulo: as coleções *Música do Brasil Colonial* (a partir de 1994), com 4 volumes até o momento, e *Música Brasileira*, (a partir de 1999), até agora com 2 volumes dedicados à música sacra antiga e 2 ao repertório romântico. A essas duas somou-se a série de 3 volumes impressa pelo *Editorial Baluarte* [1995], com obras mineiras e cariocas. Tais séries adotaram principalmente o critério da edição prática, dando pouca ênfase à indicação de correções (mais largamente utilizadas no primeiro volume da coleção *Música Brasileira*) ou à localização de fontes das composições impressas. Em geral, tais séries utilizaram uma fonte por composição, priorizando aquelas originárias do acervo no qual trabalhavam seus editores.

Por outro lado, as séries da década de 1990 tiveram um significado especial, pois esse foi um período de grande transformação da musicologia brasileira, na qual os modelos positivistas, baseados em compilações ou descrições e focados em autores e obras, começou a ser substituído por uma pesquisa interpretativa e mais interessada no significado dos fenômenos observados. Nessa época as edições entraram em declínio, sendo cada vez mais consideradas uma atividade mecânica e ultrapassada, frente à visão analítica e interpretativa da Nova Musicologia. Por isso, as três séries editoriais

iniciadas na década de 1990, duas delas com títulos ainda sendo lançados pela Editora da Universidade de São Paulo, representaram uma importante resistência à extinção da atividade editorial e um grande estímulo ao surgimento das séries da década seguinte.

A primeira década do século XX parece representar um ressurgimento da atividade editorial, com o lançamento, em menos de cinco anos, de uma quantidade de obras maior que todas as impressas nas décadas de 1980 e 1990 juntas. A primeira série dessa fase foi *Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras* (Fundarq, Petrobras e Santa Rosa Bureau Cultural, 2002-2003), que lançou 9 volumes de partituras e de Cds, com a gravação de todas as obras impressas. Tal série apresentou vários avanços, como a localização e consideração do maior número possível de fontes para cada obra, a elaboração de um aparato crítico com a indicação precisa das alterações realizadas, maior atenção ao significado litúrgico das obras, um sistema de revisão mais preciso, o lançamento simultâneo de edições e gravações das mesmas obras e a disponibilização gratuita das partituras e das fontes manuscritas na internet. Por outro lado, essa série teve sérias limitações, entre elas a não impressão das partes vocais e instrumentais[3] e a utilização quase exclusiva de manuscritos do Museu da Música de Mariana, condição apresentada pelas instituições envolvidas no projeto.

Quase simultaneamente à série mineira, a Funarte lançou em 2002 os 6 volumes da série *Música no Brasil - séculos XVIII e XIX*, um dos quais destinados à quarta reimpressão da série *Música do Brasil Colonial*, como vimos. Essa nova série da Funarte lançou importantes títulos, cuja própria existência causou impacto positivo no meio musicológico, destacando-se as de Sigismund Neukomm e Luís Álvares Pinto. Na mesma época (2002), a editora Criadores do Brasil, da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, lançou uma série que já conta com 45 composições avulsas do repertório erudito brasileiro dos séculos XVIII a XX, entre elas algumas importantes obras antigas. A série *Ouro de Minas*, da Editora Pontes, surgiu em 2005, com o objetivo de editar apenas música mineira, tendo já lançado 20 títulos, além de uma coletânea em um volume. Essas três séries utilizaram a mesma metodologia da década de 1990, nem sempre mencionando as fontes utilizadas e com pouca ênfase na explicitação das interferências musicológicas, mas com um significativo impacto quantitativo na produção editorial brasileira.[4]

Paralelamente às séries editoriais, várias outras coletâneas ou volumes dedicados a uma única obra foram lançados desde a década de 1980, com destaque para *Te Deum em ré maior*, atribuído a Manoel Dias de OLIVEIRA (1989), *Música sacra paulista* (DUPRAT, 1999), a nova edição do *Recitativo e ária para José Mascarenhas* (DUPRAT; VOLPE; TONI, 2000), *As modinhas do Brasil* (LIMA, 2001), *Cifras de música para saltério* (SANTOS, 2002) - uma extraordinária coleção de música instrumental de salão da primeira metade do século XIX, decifrada e impressa por Rogério Budasz - e *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana* (COTTA, 2005). As próprias datas de impressão desses trabalhos demonstram o quanto a atividade editorial vem crescendo a partir da transição do século XX para o XXI.

Outros volumes e séries editoriais estão em preparação, o que parece confirmar a tendência de ressurgimento da edição no Brasil enquanto atividade musicológica, entre elas a série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, a ser lançada no início de 2008, que utiliza a metodologia desenvolvida na série *Acervo da Música Brasileira*, porém acrescenta a publicação das partes, inclusive na internet, e realiza um levantamento amplo de fontes das obras impressas, a partir da pesquisa em cerca de 15 acervos diferentes.

3- Dualidades

Além dos aspectos históricos referentes às edições brasileiras de música antiga, entre as quais destacamos seu surgimento em um período de decadência generalizada da atividade editorial e a própria decadência das edições enquanto atividade musicológica, esta última possivelmente em reversão na atualidade, observa-se, nas mesmas, interessantes dualidades de propostas, ou seja, extremos opostos no que se refere aos métodos, critérios, recursos, objetivos, abordagens, formas de apresentação e outros aspectos do trabalho editorial. Esses extremos representam posições adotadas pelos editores e, às vezes, pelas instituições envolvidas nas edições, os quais defendem os princípios adotados como os mais adequados e tendem a repeti-los a cada novo trabalho, nem sempre os submetendo à crítica ou refletindo sobre o seu significado. Destacamos dez dentre esses dualismos para discussão.

3.1 - Publicação ou circulação informal

Uma parte dos editores somente faz circular suas edições após sua publicação, enquanto outra parte dá preferência à circulação de edições não impressas. Em geral, os primeiros estão mais ligados à musicologia histórica e os outros à vertente da "performing practice" ou mesmo à prática musical, sem muitas ligações com a atividade musicológica ou acadêmica. É muito difícil encontrar um editor que pratique igualmente as duas modalidades de difusão, geralmente encontrando-se as posições opostas. Muitas vezes grandes editores, com significativa produção musicológica, dão total preferência à circulação para execução e gravação de edições não impressas, sendo Bernardo Illari um notório exemplo internacional.

Publicar ou não as edições depende da necessidade desse recurso. Às vezes o resultado do trabalho não agrada nem seus editores, nem seus financiadores, nem os conjuntos musicais e nem o público, não havendo muitas razões para sua publicação. O maior problema, no entanto, são as obras que despertam interesse público e cujas edições, quando existem, circulam informalmente, sendo difícil ou às vezes quase impossível localizá-las. Exemplo clássico é o de Francisco Curt Lange, falecido em 1997, e cujas edições circulam em sua maior parte informalmente, uma

vez que este fez imprimir apenas quatro obras, dentre as várias que editou: seus trabalhos editoriais não impressos podem ser encontrados em algumas instituições, como Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais e outras, porém a obtenção de uma cópia pode demandar tanto tempo e esforço que uma nova edição, a partir das fontes primárias, às vezes parece ser uma solução mais fácil.

Ligada a esse assunto, outra questão que surge no meio musicológico é se a existência de uma edição, mesmo que nunca antes publicada, admite ou não a possibilidade de uma nova edição. Se a resposta a essa pergunta fosse negativa, teríamos de assumir que toda e qualquer edição de uma obra seria definitiva, não sendo cabíveis novas propostas editoriais, a consulta de fontes da mesma obra antes desconhecidas, a consideração de aspectos não incluídos na edição mais antiga, etc. Imagine-se, por exemplo, o caso de Giovanni Pierluigi da PALESTRINA (c.1525-1594): seria possível realizar novas edições de suas obras ou deveríamos sempre nos contentar com as edições de Franz Xaver Haberl e Franz Espagne, impressas entre cerca de 1870 e 1907? Pelo contrário, de acordo com o moderno conceito de edição, não existe a idéia de uma edição definitiva (GRIER, 1996). Mas é sempre preciso saber, ao se reeditar uma obra que dispõe de uma ou mais edições anteriores, se esse novo trabalho é realmente necessário, se irá mudar a visão que se tem da obra ou se o que está em jogo é apenas a competição entre editores.[5]

3.2 – Gesamtausgaben ou Denkmähler

Gesamtausgaben e *Denkmähler* são conceitos de origem alemã e representam, respectivamente, as séries ou coletâneas dedicadas às obras completas de um determinado autor e às obras de um determinado país ou região. Em latim são usadas as expressões equivalentes "opera omnia" e "monumenta", também aparecendo, em português, com os nomes de "obras completas" e "monumentos", embora nem sempre o grau de completude seja atingido.

Em seus primórdios, a edição de música antiga, já após a fundação da Bach Gesellschaft em 1850, privilegiou as *Gesamtausgaben*, de autores como Bach e Palestrina, depois Beethoven, Lassus, Mozart, Schubert, Schumann, Schütz, Victoria e outros. Por outro lado, inúmeras séries européias lançadas no século XX eram *Denkmähler*, como a conhecida Portugaliæ Musica, da Fundação Calouste Gulbenkian. A própria idéia de uma Monumenta Musicæ Brasíliæ, de Francisco Curt Lange, que nunca saiu do primeiro volume impresso na Argentina em 1951, era, essencialmente, a de uma *Denkmahl*.

É preciso reconhecer que, em sua origem, esses dois conceitos carregam um forte conteúdo ideológico: as antigas *Gesamtausgaben* européias, além de tentar elaborar utópicas edições "definitivas", privilegiavam os compositores "importantes", enquanto as *Denkmähler*, por todo o mundo, basearam-se em um inegável espírito nacionalista, publicando grandes quantidades de música nacional, nem sempre importando sua qualidade ou representatividade.

O próprio surgimento das edições brasileiras de música antiga foi marcado por esse dualismo: as duas primeiras séries da Funarte foram a coleção *Música Sacra Mineira* e as obras de José Maurício Nunes Garcia, respectivamente *Denkmahl* e *Gesamtausgabe*. Afora o caso de Cleofe Person de Mattos, musicólogos como Francisco Curt Lange, Régis Duprat e Jaime Diniz, para citar apenas os mais antigos, manifestaram tendência às *Gesamtausgaben*, priorizando a edição de música respectivamente de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e Luís Álvares Pinto, enquanto um outro grupo de editores deu preferência às *Denkmähler*, editando conjuntos de obras originárias dos estados de Minas Gerais, São Paulo, Maranhão, Pernambuco e outros.

Curiosamente, as *Denkmähler* brasileiras estiveram e talvez ainda estejam mais preocupadas com a divulgação de música de Estados específicos que do Brasil como um todo, revelando certa competição regionalista entre elas ou entre seus musicólogos. A já histórica coleção *Música Sacra Mineira*, além de imprimir obras escritas em Minas Gerais, deu evidente destaque a compositores da região do Campo das Vertentes, justamente onde viviam seus editores.

Talvez a questão mais importante a ser feita hoje, antes de se buscar novas perspectivas editoriais, é tentar determinar o que vale a pena ser publicado. Sabendo-se que a impressão de música sempre envolve esforços e recursos, muitas vezes escassos, é preciso estabelecer prioridades editoriais, antes de se optar por tendências tão marcadamente ideológicas como essas.

3.3 – Edição acadêmica ou edição prática

A edição acadêmica é a edição de caráter musicológico, destinada inicialmente a um maior conhecimento da obra e, somente de forma secundária, à sua execução. Nesse tipo de edição dá-se destaque à situação das fontes manuscritas, à refutação das versões transmitidas em forma impressa, quando é o caso, e à explicitação dos critérios e interferências editoriais, entre outros aspectos, havendo vários tipos de edições conforme sua utilidade e conveniência (edição crítica, edição aberta, edição facsimilar, edição diplomática, edição genética, etc.). A edição prática, por outro lado, é aquela essencialmente destinada à execução da obra e que incorpora indicações e instruções de natureza interpretativa, de acordo com as opiniões de seus editores, que em geral são especialistas nos instrumentos ou conjuntos para os quais a obra está destinada.

Também denominada interpretativa, por alguns autores, as edições práticas nem sempre têm suas propostas compreendidas pelos músicos, editores e musicólogos, que, muitas vezes as tratam como um gênero menor e decorrente da rápida transcrição de uma determinada fonte, sem a necessidade de consulta das demais fontes

conhecidas. Uma boa edição prática, no entanto, pode ser feita a partir de uma edição acadêmica e preocupar-se somente com as questões interpretativas, incluindo os aspectos com os quais nem sempre os editores-musicólogos estão preparados para lidar, tais como dinâmica, agógica, fraseado, articulação, arcadas, andamento, realização de cifras e ornamentos, etc.

As edições brasileiras de música antiga em geral têm se colocado em extremos opostos em relação a esses aspectos, sendo raras as edições que contemplem simultaneamente interesses musicais e musicológicos, mas é fácil perceber que, até a transição do século XX para o XXI, predominaram as edições práticas, surgindo nessa época as edições acadêmicas, destinadas principalmente aos musicólogos.

Também aqui é preciso considerar a aplicação de uma ou outra possibilidade e também admitir a possibilidade de soluções intermediárias, uma vez que nem sempre é possível optar-se por uma edição exclusivamente prática ou acadêmica. As edições ecléticas, por exemplo, que os críticos textuais também denominam ecléticas racionais, nas quais é confrontada a música do maior número possível de fontes, obtendo-se uma versão que as considera simultaneamente, muitas vezes é utópica para o caso brasileiro, uma vez que é possível localizar dezenas de cópias diferentes de uma mesma composição, tornando bastante difícil optar-se por uma única variante dentre as muitas encontradas para cada passagem da peça (ou "lição", como preferem os críticos textuais). Do *Credo* de Jerônimo de Sousa (fl.1746-1826), por exemplo, são conhecidas mais de 50 cópias em acervos mineiros e paulistas, o que torna a edição eclética uma tarefa particularmente difícil neste caso. Aqui, portanto, é mais viável, para o adepto da edição acadêmica, a utilização de uma quantidade menor de fontes do que nenhuma edição, sob a justificativa de que a consulta de todas as fontes seria quase impossível.

3.4 - Fontes de um único acervo ou de vários

À exceção das edições de Cleofe Person de Mattos, as demais séries impressas no século XX não deram muita atenção à diferença entre as fontes e não realizaram o levantamento das distintas fontes de uma mesma obra em vários acervos, tendência que começou a ser observada somente em séries impressas na primeira década do século XXI. Predominou, portanto, a utilização de fontes de acervos nos quais trabalhavam ou pesquisavam seus editores, embora já existam edições e projetos que partem de uma consulta ampla às fontes conhecidas.

Essa polarização causa vários efeitos prejudiciais à atividade editorial. O primeiro deles, relacionado à discussão do item anterior, é a edição de apenas uma determinada variante de uma obra, às vezes diferente daquela encontrada em fontes mais antigas ou até em autógrafos existentes em acervos diferentes daqueles que serviram de base para os editores. A necessidade de consultar todas as fontes de uma determinada obra, por outro lado, retarda as edições, tornando-as por vezes utópicas, nem sempre possíveis de serem concretizadas. Em Minas Gerais, por exemplo, onde existem cerca de quinze acervos de grande porte mais ou menos conhecidos, porém dezenas ou talvez centenas de acervos de pequeno e médio porte pertencentes a corporações de música, instituições administrativas, religiosas e de ensino, cujo conteúdo ainda não foi investigado do ponto de vista musicológico, é quase inviável tentar-se consultar todas as fontes de uma determinada obra para sua edição.

O segundo efeito prejudicial é a possibilidade de surgimento de "feudos" em torno de acervos, ou seja, grupos de pesquisadores ou iniciativas editoriais que fecham-se em torno de um determinado arquivo ou coleção, desconhecendo ou não considerando fontes externas e, às vezes, dificultando o trabalho de outros interessados nesse mesmo acervo.

Por essas razões, um projeto editorial precisa pesar com cuidado as implicações de cada uma dessas situações extremas e, sempre que possível, optar por uma solução intermediária, em lugar de desconsiderá-las como ponto de partida.

3.5 - Obra isolada ou coletânea

As edições de música antiga brasileira começaram enfatizando a publicação de obras isoladas, porém a partir da década de 1990 a ênfase recaiu sobre as coletâneas, ou seja, publicações com várias obras, muitas vezes de distintos autores e temas. Assim como a edição de coletâneas, com algumas exceções, parecia estranha no Brasil nas décadas de 1960 a 1980, a edição de obras isoladas, atualmente, parece ser um desperdício ou até mesmo uma impossibilidade, se levarmos em consideração as dificuldades comerciais de sua divulgação.

A coleção Música Sacra Mineira, na década de 1970, foi uma manifestação extrema do primeiro caso: além de publicar isoladamente as composições, algumas foram subdivididas em obras menores, como certas Matinas, Setenários, Novenas e conjuntos de Motetos de Passos, cujos Invitatórios, Responsórios, Antífonas e Motetos foram impressos separadamente, como obras distintas. Por isso, a coleção foi em seguida reorganizada e as distintas unidades musicais pertencentes a uma mesma unidade cerimonial foram reunidas em uma mesma publicação, aparecendo finalmente juntas todas as unidades de Novenas, Matinas, etc. Caso interessante foi o das *Matinas do Natal* de João de Deus de CASTRO LOBO (s.d.), da qual somente o Invitatório foi publicado, não ocorrendo o mesmo com os oito Responsórios, ou seja, com a maior parte da composição.

Talvez a questão que mais tenha tocado os editores na década de 1990 e os movido em direção às coletâneas tenha sido a necessidade de publicar maior quantidade de obras, uma vez que novas peças iam sendo cada vez

mais conhecidas e necessitavam ser divulgadas. Por outro lado, as coletâneas que surgiram nessa fase nem sempre apresentavam uma temática em torno da qual as peças estavam reunidas, questão que começou a ser refletida somente na transição do século XX para o XXI.

Atualmente, as coletâneas temáticas convivem com a edição de obras isoladas, sendo mais fácil optar-se por uma ou outra possibilidade. Para esta categoria, pelo menos, não estamos tão presos à tradição, como em outros casos, sendo a decisão por uma ou outra categoria dependente apenas dos propósitos do projeto editorial.

3.6 – Trabalho individual ou trabalho de equipe

Essas duas polaridades são observadas desde o início das edições brasileiras de música antiga e carregam significados distintos. O trabalho individual, por um lado, é mais livre e possibilita maior especialização ou aprofundamento em certos aspectos editoriais ou do repertório editado, mas por outro, as limitações ou deficiências do editor não podem ser sanadas a partir de um único ponto de vista e tornam-se evidentes no resultado. O trabalho em equipe, no entanto, permite corrigir as falhas de cada editor e unir diferentes pontos de vista, mas cria maior lentidão no processo editorial e, às vezes, divergências de opinião, que precisam ser administradas.

É certo que o trabalho individual em musicologia é historicamente mais antigo e o trabalho em equipe mais recente, mas isso não significa que o trabalho em equipe seja a única possibilidade válida. Certas pessoas, por sua natureza, produzem melhor individualmente, enquanto outras são mais aptas ao trabalho em equipe, e isso não é uma questão política ou acadêmica, mas uma tendência natural do ser humano. Creio que a questão principal é saber exatamente quando se deve optar pelo trabalho individual ou pelo trabalho de equipe, levando-se em consideração as necessidades do projeto editorial, em lugar de defender, a priori, uma ou outra possibilidade como a melhor.

3.7 – Obras inéditas ou já divulgadas

Essa questão tem origem antiga. As editoras comerciais em geral privilegiam obras já conhecidas e, muitas vezes, já impressas, pois para elas a vendagem sempre está acima de qualquer interesse acadêmico ou ideológico. Por outro lado, no meio musicológico sempre houve total predileção pelas obras "inéditas", surgindo, por essa razão, várias definições do que seria uma composição inédita: obra ou versão nunca antes impressa (ou nunca antes totalmente impressa), obra ou versão nunca antes executada ou gravada, etc.

O grande problema dessa questão, sobretudo no meio musicológico, é que o trabalho editorial, muitas vezes, é julgado mais pelo ineditismo das obras impressas do que por quaisquer outros parâmetros, o que desestimula a edição de peças que já tenham sido anteriormente publicadas, mesmo que por critérios não mais atuais, esgotadas e difíceis de serem localizadas.

É preciso reconhecer que existe uma clara função para cada uma dessas possibilidades e que a opção por apenas uma, como perspectiva de trabalho, causa certos prejuízos. A edição de obras inéditas é obviamente útil para colocar em circulação peças antes desconhecidas ou conhecidas apenas nos círculos musicológicos, mas a reedição de peças anteriormente impressas permite a utilização de novos critérios e novas fontes, a valorização de novos aspectos e a obtenção de novos resultados, como já discutimos anteriormente.

Talvez a exclusiva opção pelo ineditismo tenha levado certos musicólogos a não reconhecer a importância acadêmica da reedição, opondo-se a novos trabalhos com obras das quais já existiam edições anteriores. Essa postura, nitidamente marcada pela idéia da edição "definitiva", dificulta o desenvolvimento da edição enquanto atividade acadêmica e inviabiliza novos conhecimentos sobre o repertório já impresso. Sobre essa questão, é preciso lembrar que o próprio surgimento do conceito de "edição crítica" parte da rejeição à edição anterior de uma determinada obra como verdade única, para retornar às fontes e propor novas soluções editoriais (GRIER, 1996).

Assim, no caso brasileiro, um exemplo marcante está novamente na coleção Música Sacra Mineira, cujos exemplares são difíceis de serem encontrados, mesmo em bibliotecas. Justamente por isso, a própria Funarte financiou três reedições do um grupo de 12 das 77 obras impressas na década de 1970, como vimos anteriormente (NEVES, 1997). Embora louváveis, essas reedições deixaram de fora a maior parte das obras, cuja reedição seria importante, mesmo que facsimilar, em função da pequena tiragem que tiveram na primeira edição. Além disso, os métodos e critérios utilizados na coleção Música Sacra Mineira, que hoje não satisfazem nem as necessidades musicais e nem as acadêmicas, justificam plenamente novas edições das mesmas obras, inclusive daquelas reimpressas pela Funarte, pois as reedições corrigiram muitos problemas musicais, mas não avançaram muito em aspectos propriamente musicológicos.

3.8 – Financiamento privado ou de instituições governamentais

Considerando-se o período no qual as edições de música antiga surgiram no Brasil, com a quase total ausência de publicações realizadas por editoras comerciais, foi maciça a opção pelas edições financiadas, inicialmente por organismos governamentais, incluindo-se aí as universidades, museus e agências federais ou estaduais de apoio à cultura. Obviamente, na maior parte dos casos não houve outra opção, mas o grande problema, aqui, foi a freqüente desconsideração de outras possibilidades.

Se, nas últimas quatro décadas do século XX, o

financiamento oficial foi a regra, a situação começou a mudar no início do século XXI, com o surgimento de iniciativas apoiadas por empresas privadas e fundações, acelerando a produção editorial brasileira e criando novas opções para uma atividade que foi tão restrita no século XX.

Mas, novamente, precisamos compreender o significado de cada opção. Quando qualquer instituição financia um projeto editorial, não o faz apenas por filantropia, mas principalmente como uma forma de propaganda. Não existe o patrocínio da arte apenas por amor à arte, assim como não foram enviados foguetes à Lua apenas por amor à ciência. Desde o Renascimento, os príncipes que financiavam a produção artística tinham em mente a propaganda de seu poder e do seu *status*, antes mesmo das questões propriamente artísticas.

Assim, ao se propor ou aceitar um projeto editorial financiado, é preciso estar ciente de qual instituição estará sendo beneficiada com o produto final e por qual razão, sob o risco de se expor o trabalho profissional a qualquer tipo de exploração política.

3.9 – Apenas partitura ou partituras e partes

A grande maioria das edições brasileiras de música antiga, até o início do século XXI, desconsiderou a possibilidade de se publicar as partes vocais e instrumentais das composições editadas, apresentando apenas suas partituras. Transparece, nesse fato, um destino mais acadêmico que musical das edições, embora, paradoxalmente, os métodos de edição, até o final do século XX, tenham sido predominantemente práticos.

O resultado dessa opção é que, apesar de estar disponível a partitura impressa, é necessário re-copiar suas partes, manualmente ou eletronicamente, para tornar possível sua execução, o que implica em custos e recursos, nem sempre disponíveis. Alguns editores distribuem informalmente as partes referentes às suas edições, mas essa possibilidade resolve apenas parcialmente a necessidade do material para os músicos. Partituras sem partes desestimulam sua inclusão no repertório de regentes e grupos musicais, às vezes produzindo o efeito oposto ao desejado pelos seus editores.

Tudo depende da finalidade da edição. Se a proposta é que a música seja executada publicamente, deixar de publicar as partes tornará esse objetivo cada vez mais difícil. Com o acúmulo de tarefas e com tempo cada vez mais escasso, esperar que os regentes ou grupos musicais sempre providenciem o material para seus músicos está se tornando inviável. Por outro lado, se a proposta for exclusivamente acadêmica, com uma edição assumidamente direcionada ao estudo musicológico, as partes podem ser desnecessárias. Mas é preciso que as implicações de cada opção estejam bem claras aos editores.

3.10 – Divulgação em papel ou em meios eletrônicos

Afora algumas edições facsimilares em meios eletrônicos, as demais edições brasileiras de música antiga, até inícios do século XXI, foram exclusivamente divulgadas em papel. Coube ao projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (Fundarq/Santa Rosa Bureau Cultural/Petrobras, 2002-2003) a primeira proposta de edição simultânea em papel e na internet. Essa iniciativa abriu a possibilidade de consulta das partituras em larga escala, sem a necessidade de produção de grande quantidade de exemplares impressos. E o resultado ilustra os objetivos dessa série: um ano após a conclusão do projeto não existia mais exemplares das partituras para venda, porém sua página na internet registrava mais de 10 mil consultas - número recorde para uma página brasileira dedicada à musicologia - a maior parte delas para *download* das partituras.

A partir disso surgiram outras edições e projetos editoriais que consideram a divulgação na internet, incluindo o projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, cujas partituras e partes (somente o primeiro tipo impresso em papel) serão divulgadas também na internet e em Cd-Rom.

Se a proposta da edição é sua máxima divulgação, não é mais possível atingir esse objetivo apenas pela impressão exclusiva em papel. A divulgação em Cd-Rom ou pela internet, com ou sem a impressão paralela em papel, dá às edições uma circulação incomparavelmente maior do que a que se obtém apenas pelas edições em papel. Sua difusão internacional aumenta e sua reprodução e transmissão torna-se extremamente fácil.
O grande problema, aqui, é que nem todas as editoras ou instituições financiadoras podem concordar em disponibilizar gratuitamente as obras na internet, sobretudo aquelas que pretendem um retorno financeiro oriundo da vendagem das edições. Mesmo assim, existe a possibilidade de edição em Cd-Rom ou de acesso pago na internet, embora a tendência atual seja mesmo pelo acesso gratuito. Mas, como sempre, é preciso avaliar se o papel e os meios eletrônicos são necessários ou se apenas um deles é suficiente para a proposta da edição. A opção não pode ser feita apenas por modismo ou pela aceitação dos modelos em voga, mas principalmente pela consideração dos objetivos da edição. Se soubermos exatamente o que queremos ao se editar uma obra ou coletânea, escolher os parâmetros de edição será bem mais fácil.

4 – Considerações finais

O desenvolvimento da atividade editorial no Brasil requer, dos editores e instituições envolvidas com esse tipo de atividade, um rompimento dos dualismos observados e uma flexibilização de suas propostas. As posições extremas produzem limitações nos resultados e nem sempre satisfazem as necessidades atuais, deixando de proporcionar o sempre desejado impacto positivo no meio musical e musicológico. Romper as dualidades

significa deixar de defender um dos extremos como única possibilidade de atuação, praticando e estimulando as diversas propostas editoriais e, quando possível e conveniente, adotando posições intermediárias.

Além das que foram anteriormente discutidas, chegamos à maior de todas as dualidades neste campo de trabalho: *editar ou não editar?* O dilema da prática da edição enquanto atividade acadêmica precisa ser resolvido: dedicar-se exclusivamente à edição é um extremo tão prejudicial quanto dedicar-se exclusivamente à reflexão, no caso dos musicólogos históricos. É fundamental voltarmos a considerar a edição musical como uma atividade importante da musicologia e darmos a ela um significado e uma aplicação não somente no meio acadêmico, como também em toda a sociedade. Nesse sentido, cito um fragmento do prefácio de Bernardo ILLARI (2008) ao primeiro volume da série Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro:

> "[...] *A edição de música antiga é uma arte em extinção, que chegou a ser quase sinônima à pesquisa musicológica, mas que, em um passado mais recente, acabou tornando-se marginalizada dentro da disciplina. Mas o fato de que as edições estão fora de moda não as torna menos necessárias. Da mesma forma, o descaso do jovem e impetuoso adepto da Nova Musicologia, cheio de seu De Certeau, Spivak, Bhabha, Derrida e Foucault, em nada contribui para o aperfeiçoamento da difícil empresa que é a edição musical. Editar música é fácil, pensam eles; trata-se de uma atividade mecânica e repetitiva, sem requerer muita interpretação. Apenas selecione as fontes, copie cada linha na partitura e,* voilà, *eis a peça terminada, pronta para ser executada. Quem vai querer se preocupar com uma tarefa tão banal?* [6]
>
> [...] *Agora, sem música editada, a execução, a apreciação e o estudo são simplesmente impossíveis. No âmbito acadêmico, qualquer interpretação só é viável a partir de boas edições. E só um ignorante seria capaz de alegar que já temos todas as edições de que precisamos. Vastos setores do imenso panorama da música escrita são desconhecidos a alguns ou a todos nós, relegados ao esquecimento em alguma biblioteca adormecida. É por isso que, olhando do Sul, não editar música é suicídio: ao não editarmos partituras antigas, ao não as resgatarmos do esquecimento, ao não as examinarmos à procura de pistas sobre quem as cultivou, estamos com isso aos poucos matando nossa memória - o que equivale a matar a nós mesmos. A crise da musicologia é um fenômeno do Norte. É preciso cautela quando lidamos com essa crise do nosso lado do continente.*" [7]

Consciente de que a edição musical é especialmente necessária na América Latina, em função de ainda estar minimamente conhecido e divulgado seu repertório histórico-musical, Illari critica a tendência latino-americana de abandonar a edição e outras tarefas associáveis à corrente positivista, para dedicar-se exclusivamente ao trabalho reflexivo, como preferem os adeptos da Nova Musicologia (KERMAN, 1985). No Brasil, como em qualquer outra parte da América Latina, adotar um desses extremos como atividade única é o pior que se pode fazer pelo patrimônio histórico-musical e pela própria musicologia. Temos que editá-lo, mas também temos que refletir sobre o significado que teve, tem e poderá ter.

Afinal, nossas edições destinam-se a ser vendidas, a circular entre músicos e musicólogos, a alimentar nossa vaidade ou a constar em nossos currículos? Precisamos trabalhar sozinhos, em equipes ou em "feudos"? Queremos ampla ou restrita divulgação de nosso trabalho, facilitando ou não sua utilização por parte dos interessados? Uma extensa pesquisa e reflexão, com o cotejamento de fontes, fará parte da nossa edição, ou preferimos um trabalho rápido de transcrição e correção dos problemas mais evidentes? O que é mais importante, afinal, a obra ou seu ineditismo? Nossas edições destinam-se a prover repertório aos músicos e ao público ou a esmiuçar uma questão editorial? E, sobretudo, a que e a quem serve o nosso trabalho?

Perguntas como essas precisam ser feitas antes de começarmos a trabalhar, pois sem suas respostas navegaremos a esmo no campo da edição musical, sem rumo certo, ou seja, sem objetivo. Saber exatamente o que queremos e quais são as conseqüências de nossas opções é o ponto de partida para qualquer projeto editorial. Assumir os objetivos que nos movem equivale a deixamos de ser meros expectadores, para nos tornarmos agentes do nosso próprio trabalho.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Modinhas imperiaes: ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do império, para canto e piano, seguidas por um delicado lundú para pianoforte, cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa-Lobos.* São Paulo: Casa Chiarato, 1930. 49p.

ARAÚJO, Damião Barbosa. Memento baiano para côro e orquestra: estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. *Estudos Baianos*, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n.2. 1970. 30, 23p.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica.* São Paulo: Ricordi, 1963. 159p.

CASTRO LOBO, João de Deus de. *Matinas do Natal (Invitatório): coro a quatro vozes mistas, violinos (I e II), violoncellos (I e II), flautas, trompas e c. baixo (II cello).* Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Lira Ceciliana, s.d. 10p. (Música Sacra Mineira, n.61)

COTTA, André Guerra (org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana: Homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento*. Mariana, Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2005.

DUPRAT, Régis. Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo. *Universitas*, Universidade Federal da Bahia, n.8/9, p.291-299, 1971, facsímiles (2f. inum.) e partitura (22p.).

__________; VOLPE, Maria Alice; TONI, Flávia Camargo. *Recitativo e ária para José Mascarenhas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. 178p. (Coleção Uspiana - Brasil 500 Anos)

______ (org.). *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Editora Empresa Unimar, 1999. 308p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese (Doutorado) - Centro de Letras e Artes da Uni-Rio. Rio de Janeiro, 2000. 2v.

GOMES, André da Silva. *Missa a 8 vozes e instrumentos*; descoberta e restauração Régis Duprat. Brasília: Universidade de Brasília, Instituto Central de Artes, Departamento de Música, 1966. 3p. inum., 151p.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 266p.

ILLARI, Bernardo. Prefácio/Foreword. In: CASTAGNA, Paulo (coord.). *José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, 2008. (Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, v.1) (no prelo)

KERMAN, Joseph. *Contemplating music: chalenges to musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. 255p.

LANGE, Francisco Curt. *Archivo de Música Religiosa de la "Capitania Geral das Minas Gerais" (Siglo XVIII), Brasil*: Hallazgo, Restauración y Prólogo, Francisco Curt Lange. Tomo I. Mendoza: Departamento de Musicología, Universidad Nacional de Cuyo, 1951. 102p.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 274p. (Coleção Estante USP - Brasil 500 Anos)

LOBO DE MESQUITA, José Joaquim Emerico. *Quatro Tractus do Sábado Santo; coro mixto, órgão e violoncelo obrigado*; descobrimento e restauração por Francisco Curt Lange (1964); nota introdutória de Jaime C. Diniz. Recife, Coro Guararape, 1979. vi, 15p.

__________. *Tercio 1783: para solista[s], coro e orquestra de cordas*; texto: Maria da Conceição Rezende Fonseca. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional de Música / Projeto Memória Musical Brasileira, 1985. 66p.

MORAES, Geraldo Dutra de. *Música barroca mineira*; prefácio de Márcio Antônio da Fonseca e Silva. São Paulo: Conselho Regional de Farmácia do Estado de São Paulo: 1975. 64p.

OLIVEIRA, Manoel Dias de (atribuído a). *Te Deum em ré maior*; restauração e revisão de José Maria Neves. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 1989. 64p. (Coleção Música Brasileira, v.1)

NEVES, José Maria (org.). *Catálogo de obras: música sacra mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 137p.

PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da. *Pierluigi da Palestrina's Werke*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, c.1870-1907. 33v.

PINTO, Luís Álvares. *Te Deum laudamus*: restauração e revisão do padre J. C. Diniz. Recife: Depto. de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968.

SANTOS, Antonio Vieira dos. *Cifras de música para saltério*. Estudo e transcrições musicais: Rogério Budasz. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002. 70, 112p.

SINZIG, Pedro. *Modinhas brasileiras*. Petrópolis, Vozes, 1921.112p.

SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do passado: investigações folclóricas e artísticas*. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1956. 185p.

Paulo Castagna é Graduado e mestre pela ECA/USP e Doutor pela FFLCH/USP. Foi bolsista do CNPq, da FUNARTE, da FAPESP e da VITAE, sendo atualmente Bolsista em Produtividade do CNPq. Vem produzindo partituras, livros e artigos na área de musicologia histórica, além de cursos, conferências, programas de rádio e televisão, também coordenando a pesquisa musicológica para a gravação de CDs. É professor e pesquisador do Instituto de Artes da UNESP desde 1994, atuando no Programa de Pós-Graduação em Música e coordenando o grupo de pesquisa "Musicologia Histórica Brasileira", cadastrado no CNPq. Coordenou a Equipe de Organização e Catalogação da Seção de Música do Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (1987-1999), a Equipe Musicológica do projeto Acervo da Música Brasileira / Restauração e Difusão de Partituras (Fundarq/Santa Rosa Bureau Cultural/Petrobras, Belo Horizonte - MG) e o projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2007-2008), tendo sido tutor do Programa Especial de Treinamento (PET) do IA/UNESP (2000-2004). Participou de encontros de musicologia na América Latina, Europa e Estados Unidos e atuou na coordenação de mais de dez encontros internacionais de musicologia.

Notas

1 Não serão aqui consideradas as composições publicadas em vida pelos seus autores, como as *Matinas do Natal* de José Maria Xavier (1819-1887), impressas em Munique em 1885, ou o poema sinfônico *Prométhée* de Leopoldo Miguez (1850-1902), impresso em Leipzig em 1895 (embora hoje façam parte do repertório que interessa à musicologia histórica), mas tão somente as edições de obras compostas em tempos bastante anteriores ao momento de sua impressão, por autores já falecidos, fazendo recair sua autoridade apenas nas fontes remanescentes.

2 Cabe aqui um esclarecimento sobre a coleção Música Sacra Mineira. Inicialmente, essa série teve um caráter bastante fragmentário, imprimindo separadamente Invitatórios, Responsórios, Antífonas e Motetos que pertenciam às mesmas Novenas, Matinas, Setenários ou conjuntos de Motetos de Passos, sendo divulgada em partituras com letras grandes e tinta azulada, em dois formatos: 34 x 26 cm e 50 x 31 cm. As instituições responsáveis pela edição eram Funarte, Instituto Nacional de Música e Lira Ceciliana (de Prados - MG) e cada obra possuía um número de identificação. Em um segundo momento, essas unidades musicais foram reunidas em torno de unidades cerimoniais cuja música era ou parecia ser do mesmo autor, e reimpressas em tamanho único, com tinta preta e uma nova capa, a partir de fac-símiles das edições anteriores. Houve uma pequena mudança nas instituições responsáveis pela edição, que passaram a ser apenas a Funarte e o Instituto Nacional de Música, através do Projeto Memória Musical Brasileira, porém foi criado um novo sistema de numeração e abandonado o antigo. José Maria NEVES (1997) considerou essas duas fases como integrantes da primeira edição da coleção Música Sacra Mineira, adotando a segunda numeração como definitiva e omitindo a primeira. O problema é que subsistem, em bibliotecas e coleções particulares, raros exemplares dessas duas fases da primeira edição, cuja dupla numeração confunde o consulente. Apesar da importância do trabalho de José Maria Neves, uma nova pesquisa sobre a coleção Música Sacra Mineira é bastante necessária, começando-se com uma tabela de equivalência entre os dois sistemas de numeração e, talvez, considerando-se as duas fases como duas distintas edições.

3 As partes vocais e instrumentais da série Acervo da Música Brasileira foram totalmente elaboradas em 2003 visando sua publicação na internet, mas a Fundarq não levou adiante a proposta e o material ficou restrito aos grupos que possuem contato direto com os editores. Até o momento essas partes têm sido distribuídas informalmente, circulando eletronicamente entre os interessados.

4 É importante lembrar que, apesar de ter havido um consenso entre os participantes do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical (Mariana, 18 a 20 de julho de 2003), nem todos os editores têm observado o item 25 das "Conclusões e Recomendações" desse evento, referente à citação das fontes utilizadas: "As edições musicais que atendam a propósitos musicológicos devem sempre indicar, com absoluta clareza, as fontes utilizadas, suas particularidades (título ou frontispício, copista e/ou proprietário, local, data, partes disponíveis) e sua localização atual (ou seja, o acervo no qual está preservada), atentando-se para o estudo crítico da relação entre as mesmas. Tais edições também devem explicitar as normas editoriais utilizadas nesse processo, evitando-se as decisões sem fundamentação teórica ou documental."

5 O que obviamente não é admissível é a cópia, sem alterações, de uma edição pré-existente e sua divulgação como se fosse o trabalho de outro editor. Isso não seria um trabalho editorial, mas apenas uma cópia, manual ou eletrônica, de uma edição anterior, sem a identificação de seu verdadeiro editor. Mesmo considerando-se a utilização dos recursos eletrônicos, não podemos confundir edição com editoração. Mas a reedição de uma obra, com a consulta de suas fontes manuscritas, especialmente quando envolve novas fontes, novas idéias e novos aspectos editoriais, é perfeitamente legítima, devendo ser estimulada como uma estratégia de renovação. A desconsideração da reedição, por outro lado, levaria à estagnação do conhecimento existente sobre o repertório antigo, sem contar o seu efetivo desconhecimento, na medida em que as antigas edições fossem se esgotando ou saindo de circulação.

6 "Editing early music is a dying art, one that once was almost coterminous with musicological research, only to be expelled from the core of the discipline in more recent times. That editions are out of fashion does not make them any less necessary. Similarly, the disdain of the young-and-eager New Musicologist who exudes De Certeau, Spivak, Bhabha, Derrida, and Foucault through all of his or her pores does nothing to improve the difficult task of editing music. Editing music is easy, they believe; it is mechanical and repetitive, it does not involve much interpretation. Just pick up your sources, copy every line in your score, and there you have it, your finished piece, ready for performance. Who could ever care about such a simple chore?"

7 "Now, without edited music, performance, enjoyment and study are simply impossible. As to scholarship, interpretation is possible solely on the basis of good editions. And only a fool could claim that we have all the editions we need. Enormous sectors of the vast landscape of written music are unknown to most or all of us, consigned to oblivion in some dormant library. This is why the failure to edit music is suicidal when seen from the South: by not editing early scores, by not bringing them back to life, by not examining them in search of hints of the people who once cultivated them, we are slowly killing our memories--which amounts to killing ourselves. Musicology's crisis is a Northern phenomenon. We need to be careful in dealing with it on our side of the continent."

Os músicos e seus manuscritos

Mary Angela Biason (Museu da Inconfidência, Ouro Preto)
mary-biason@uol.com.br

Resumo: este artigo apresenta algumas considerações sobre o estudo dos documentos musicais a partir de seus suportes físicos, ferramentas utilizadas em sua confecção, a problemática do autógrafo na sucessão de cópias e suas trajetórias até serem incorporados aos nossos arquivos.
Palavras-chave: musicologia, acervos de documentos musicais, crítica genética, autógrafo musical.

Musicians and theirs manuscripts

Abstract: This article makes some considerations about the study of musical documents from the study of its physicals supports, tolls used for its confection, the problematic of the autograph in the succession of copies and its trajectories until been incorporated to ours archives.
Key words: musicology, documents of musical documents, genetic criticism, musical autographs.

1 - Introdução

Em arquivos preocupados em não descontextualizar os documentos musicais de sua gênese mais abrangente, registros detalhados de como a incorporação se deu nos fornecem variados subsídios para a análise. Mas, no tocante ao estudo mais individualizado de determinada produção musical nos faltam elementos para inferir com precisão o que cada músico legou. Detalhes sobre o uso desses papéis não costumavam ser anotados pelos músicos e raramente constavam em espólios testamentários. Essa lacuna de informação restringe nossos conhecimentos sobre a origem e trajetória desses acervos. Muitas vezes o significado dessa relação pessoal entre o músico e sua produção se perde em meio a hipóteses.

Desde a chegada em terras americanas das naus vindas da Europa e as conseqüentes celebrações que procuravam teatralizar a conquista daquele "Novo Mundo" estava presente a execução e produção musical como parte da liturgia católica. Conforme a administração portuguesa fincava mais os pés em solo americano, a música necessária para enobrecer e "civilizar" a vida social na Colônia tomava maior vulto. Os indícios dessa prática pululam a documentação administrativa e eclesiástica.[1] Sobre o que teria sido aquela prática existem indícios em correspondências endereçadas a Portugal requisitando repertório novo.[2] Mas os documentos musicais possuíam uma relação simbiótica com seus executores - só tinham valor na mão de músicos - e esse caráter pessoal determinou destinos diversos para as partes musicais que conseguiram sobreviver e chegar aos nossos dias. As músicas atendiam a escolhas pessoais e podiam ser guardadas ou descartadas de acordo com a mudança de gosto, função social ou esquema de trabalho.

Os documentos musicais produzidos na América Portuguesa que resistiram estão distribuídos hoje de maneira desigual. Praticamente não conhecemos documentos dos séculos XVI e XVII e os datados na primeira metade do século XVIII são poucos, somente no último quartel desse século é que a documentação começa a ser numerosa. Os papéis referentes ao século XIX formam um *corpus* mais coeso e de certa maneira este estado de coisas se repete nos diversos acervos já catalogados. As práticas culturais e sociais sobre a transmissão dos manuscritos em épocas passadas podem ajudar a explicar esse quadro. O caráter efêmero dos registros musicais em papel obviamente causou o desaparecimento dos manuscritos autógrafos restando as cópias, e seu estudo diz muito do seu uso, mas pouco de seu criador.

No Brasil, a maior parte dos estudos que utilizaram o documento musical, fosse manuscrito ou impresso, resumiu sua análise a aspectos estilísticos da obra.[3] Contudo, outro universo de estudo tende a abrir-se quando a atenção da pesquisa se volta para o suporte de escrita e a todas as informações que dele podem advir. O papel, a marca d'água, a tinta, o instrumento de escrita, carimbos, textos, dedicatórias e as marcas de uso revelam muito sobre as pessoas que produziram, possuíram e utilizaram o material. Pode ser muito cedo para se escrever uma

Recebido em: 20/10/2007 - Aprovado em: 16/05/2008

história definitiva sobre o músico e seus papéis, todavia, é possível fazer algumas indicações preliminares.

A pesquisa sobre determinado compositor nunca deverá se ater somente aos aspectos mais superficiais de sua vida nem tampouco a aquilo que esteja diretamente ligado a sua atividade musical. Parcialidades costumam induzir ao erro e o músico ou a obra devem ser estudados em um contexto histórico largo. Cartas, ações cíveis, testamentos e outras notícias contemporâneas ao objeto de estudo enriquecem a composição de um quadro abrangente e mais fiel ao que teria significado escrever determinada peça musical. Contextualização, ou seja, embeber a análise do objeto das condicionantes extra-musicais permite compreender as razões que resultaram na salvaguarda ou descarte de determinado manuscrito.

Outra ferramenta de pesquisa utilizada é chamada crítica genética cujo objeto de estudo é o próprio processo de criação musical a partir dos manuscritos ou documentos preparatórios. A crítica genética foi usada primeiramente nos estudos literários que visavam entender seus processos de criação;[4] ao nos apropriarmos dessa vinha e transpondo-a para a análise musicológica seguimos os mesmos caminhos só que mirados no processo de criação musical.[5]

2 - O sentido de autor e a crítica textual

Antes da invenção da imprensa alargar o horizonte alcançado por uma obra, o livro manuscrito era o único meio de difusão da cultura escrita. Ateliês de copistas faziam reproduções a partir do autógrafo e as imperfeições e alterações cometidas nesse processo se perpetuavam como se do autor proviessem. Preocupado com esse tipo de intervenção, o escritor italiano Francesco Petrarca (1304-1374) dispensou o serviço dos copistas e fez do manuscrito autógrafo o único texto autêntico. Este ideal percorreu os séculos XIV e XV e ganhou adeptos como Christine de Pizan (1364-1430) e Charles d'Orleans (1394-1465), que, preocupados com o sentido de autoridade, também procuraram dar unidade às suas obras através do livro manuscrito. Após a Idade Média, a história da conservação dos autógrafos é também a história do reconhecimento do autor, culminando com a época romântica e a consagração de tudo o que carregava a marca de sua mão.

Após a edição do primeiro livro feito por Gutenberg, em 1455, ocorreu uma mudança no significado das palavras "autor" e "escritor". Autor passou a significar o livreiro-impressor que publicou a obra, ou seja, trouxe à luz de forma pública. O escritor seria aquele que escreveu um texto, independente se permanecesse manuscrito ou fosse publicado (FRAISSE, 2001, p.34). Somente no século XVII as línguas européias diferenciaram as palavras "escrita" e "impressa", atribuindo-lhes significados diferentes.[6] No século seguinte consolidou-se a definição de autor como aquele que criou a obra porque dela advém seu estilo, seus sentimentos, sua linguagem. A obra seria evidentemente transmitida pelos editores, mas sua realidade primeira seria legado do autor. Somente no final do século XIX todos os substratos produzidos até chegar à obra final (os manuscritos de trabalho, os rascunhos e de maneira geral, os "papéis" do autor), passam a ser considerados como uma classe específica de objetos fundamentais para a discussão da gênese do texto.

A Musicologia tem se beneficiado da crítica genética e dessa preocupação surgiram trabalhos focados na gênese da obra.[7] Em manuscritos musicais brasileiros que conhecemos muito raramente encontramos estes testemunhos - dos primeiros esboços precoces aos últimos ajustes que consagrariam a obra acabada.

Em acervos nacionais catalogados existem alguns exemplos onde se pode estudar um compositor através de sua produção autógrafa. Neles o *corpus* documental autógrafo acompanha o músico nas várias fases de sua vida. São eles referentes a André da Silva Gomes (1752-1844, mestre-de-capela da Sé de São Paulo), ao Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830, músico da Capela Real de D. João VI no Rio de Janeiro), e a Antônio Carlos Gomes (1836-1896). Sobre este último, pode-se inclusive acompanhar sua caligrafia musical desde a infância, a partir da música que copiava para a orquestra de seu pai em Campinas.

Mas chamamos a atenção para o fato de que os esboços e "manuscritos de trabalho", que comporiam uma obra desde a gênese até sua conclusão, não encerram em si o caminho percorrido pela composição. As cópias manuscritas descoladas daquele ambiente gerador do original não podem ser menosprezadas. A apropriação de determinada obra pelos músicos subseqüentes e sua reutilização cria algo como um novo original e tal qual aquela célula ***mater*** também encerra informações preciosas. Nossa experiência na organização de acervos de documentos musicais, nomeadamente o acervo depositado no Museu da Inconfidência em Ouro Preto, nos levou a refletir sobre o universo da produção de cópias.

3 - Assinatura e propriedade

O manuscrito musical mais cobiçado pelo musicólogo é o documento autógrafo porque ele traz o universo sonoro imaginado pelo autor. A identificação da caligrafia e da assinatura pode ser feita confrontando-se o documento musical com outros tipos de documentos onde o compositor escreveu ou assinou de próprio punho. Temos que advertir que a simples presença de uma assinatura não define autoria da obra; é necessário abstrair o impulso inicial de atribuição identificando os rastros sonoros do compositor para então corroborar ou não a autoria da obra.

Num acervo composto em sua maioria por cópias do original autógrafo, todos os nomes deixados nos documentos devem ser levados em consideração, assim como qualquer menção da presença das pessoas que de alguma forma passaram a interferir na obra - possuindo, doando, executando etc.

A assinatura, elemento definidor por excelência, pode

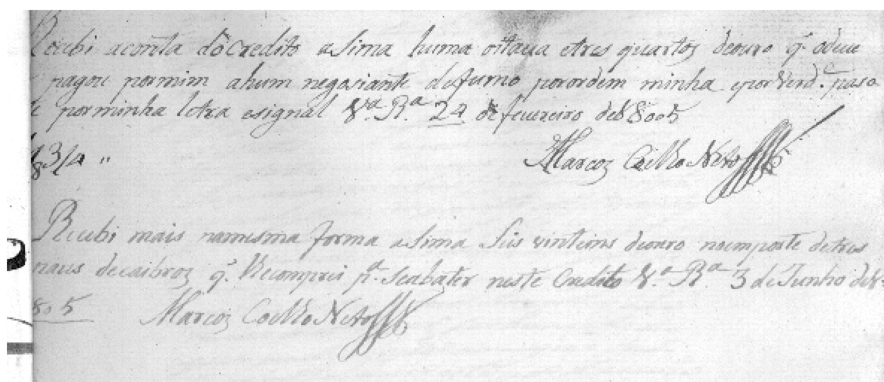


Fig.1 – Recibo de Marcos Coelho datado em 1805. Museu da Inconfidência – arquivo histórico.

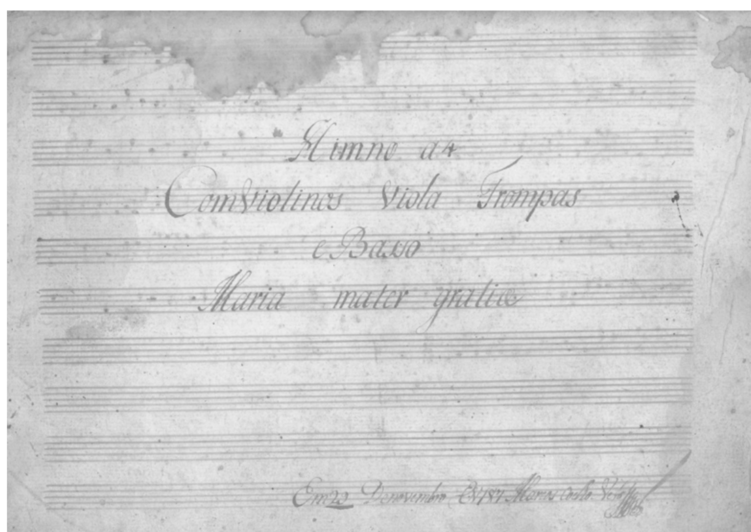


Fig.2 – Hino *Maria Mater Gratiae.* Autógrafo de Marcos Coelho Neto. MI-FCLange 036. Num acervo composto em sua maioria por cópias

indicar a propriedade do documento e a página de rosto de uma obra é o melhor local para estudar os processos de transferência de propriedade. Um exemplo existente no Museu da Inconfidência ilustra bem essa prática. Ele apresenta quatro proprietários nomeados e um incógnito, num recorte temporal que inicia na 1ª metade do século XIX, data provável da criação do documento, até 1890:

> Título: "Credo a 4 Vozes / Com dois Viollinos / Trompas e Basso / Para uzo de / Liandro Lopes"
> Segue: "Este Credo me foi dado pelo Professor de musica / o Illmº Snr João Antonio Pimenta / em 7brº de 1871"
> Segue: "Hoje pertence a Lourenço Corrª de Mello"
> Segue: "9brº 21 de 1890 / Pertence hoje ao Snr Antº Leão Lopes da Crúz / Por offerta de Lourenço Corrêa de Mello".[8]

Existe outro tipo de assinatura, que não é de próprio punho, mas idealizado pelo músico e por isso portador de sua marca. Trata-se dos carimbos de propriedade, muito comuns nos documentos do último quartel do século XIX. Os músicos carimbavam não apenas os papéis produzidos no seu tempo, mas todo tipo de papel de sua propriedade, inclusive os do século XVIII.

Tão importante quanto as assinaturas e os carimbos são os avisos e frases grafados pelos músicos, e que, de certo modo, também são indícios de apropriação daqueles que fizeram uso do documento.[9] Os mais interessantes são os avisos de virada de página. Além do corriqueiro "Vire Presto" ou "VVS" (Vire Vossa Senhoria), aparecem avisos dirigidos ao instrumentista: "Volte pª o Cum Sto Spiritus Snr Lopes". No documento podem ser encontrados lembretes de empréstimo da parte para estudo: "Trompa está com os meninos do Baptista"; indicação do copista: "Foi o Nhonhô do José Nunes quem copiou"; ou

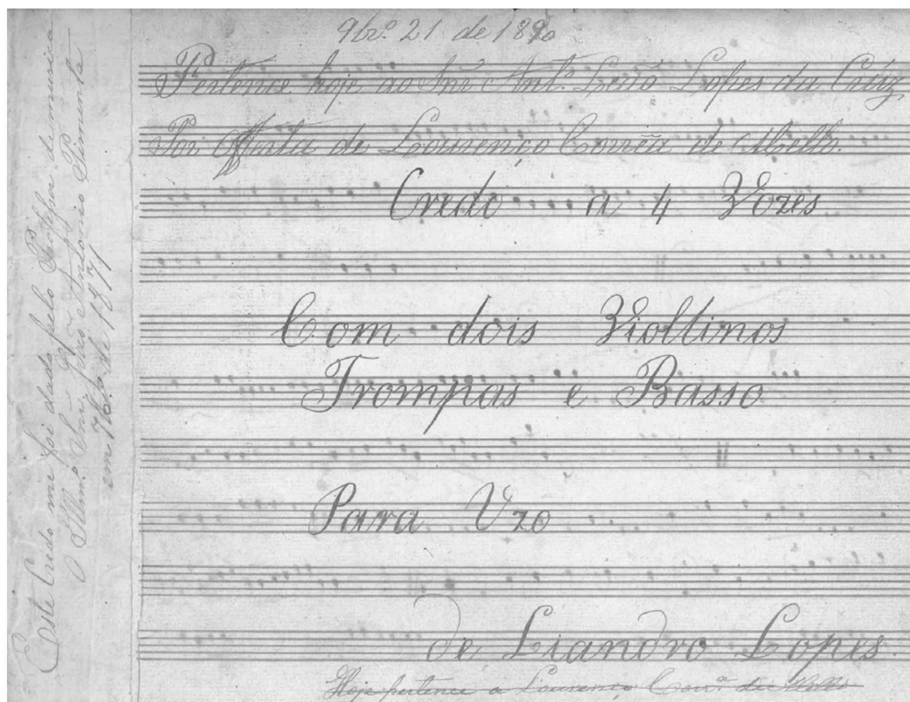


Fig.3 – *Credo*, página de rosto. MI-FCLange 409.

ainda o recado deixado por um admirador da solista: "Esta Ladainha é para D. Joaninha brilhar".

Alguns músicos relatam para qual ofício tocaram: "Faleceo um jovem na rua do Campo a honde / eu fui o músico e foi cepurtado na Sé / Ds a lembre de sua Alma". E outro, que deixou a interessante informação: "Esta Missa / Foi dado a os muzicos em refem de / fazer as Quinquenas no Amparo / Pella Sra Maria Cândida. ficarão / sendo dono desta Missa os que tocarem / na festa toda".

Esta última informação nos deu indícios sobre uma das práticas de transmissão de cópias. Ao cumprir a contento as determinações da festeira, os músicos poderiam ficar com as partes para si.

4 - Do autógrafo para a cópia

Autógrafos musicais são documentos fabulosos mas representam uma parcela muito pequena dos acervos. Cópias são os elementos que compõem a maioria dos documentos musicais, são cópias de uso, cópias para presente, cópias de iniciante, cópias de rascunho, cópias profissionais, cópias de instrumentista, cópias enviadas pelo correio, cópias feitas a duas e até a três mãos. Finalidades diversas, mas o motivo central, certamente, era o zelo pela transmissão e preservação do repertório.

A cópia traz uma prática muito próxima das operações que se pode encontrar em um autógrafo, pois ela poderá também projetar, escrever, corrigir, ratificar, reescrever, constituir uma forma que se adapte às suas necessidades, ou seja, transcrever o universo sonoro de outra pessoa, e ainda fazer algumas modificações próprias. Já o autógrafo é construído pelo autor, que controlou sua criação até a obra acabada, mesmo que ele tenha escrito outras versões desta mesma obra. A partir do momento em que cópias posteriores vão sendo feitas por outros músicos, ele já não controla a criação e seu autógrafo fica confinado a um grupo de músicos, ouvintes e discípulos.

Mas que significado pode ter o autógrafo no momento em que as cópias difundem não mais a construção sonora imaginada pelo autor, mas a do copista, além da facilidade da obra reproduzir-se indefinidamente? Um documento autógrafo é a expressão da vontade do autor, cópias fiéis ao autógrafo refletem o respeito do copista por aquele autor (no sentido de autoridade), cópias modificadas refletem não só a necessidade de instrumentação diferenciada da original devido a falta de instrumentos originais ou de quem os toque, como também uma mudança de função e uso da obra. Isso acontece em obras sacras quando partes de um ofício são excluídas ou reduzidas por mudanças na liturgia. Uma cópia pode ainda refletir a necessidade de mudança estrutural da obra por questão de gosto com inclusão de aberturas, *intermezzi* e finais instrumentais compostos pelo próprio copista, utilizando elementos da obra.

O poder do músico e a unidade de sua escrita serão transgredidos de maneira radical, à custa das cópias. A ruptura entre o autógrafo e a cópia acontece quando o copista é capaz de fazer modificações na obra original, o que confere um novo *status* ao autógrafo, que pode ser destruído e não mais participar de sua difusão, que será feita a partir dessas cópias. Dois domínios assim se formam: um que reúne e isola o autógrafo e outro no qual uma multidão se torna co-autora.



Fig.4 – Carimbo. MI-FCLange 069

5 - O papel de música

O conhecimento do objeto material é o melhor caminho para o conhecimento do objeto intelectual. As mudanças sucessivas no desenvolvimento tecnológico do conjunto de utensílios de escrita, ou seja, o papel, a pena e as tintas, fornecem subsídios importantes para a história desses documentos (GRÉSILLON, 1991, p.89).

Apesar do papel ter diversas aplicações, no século XVIII ele não representava um produto de preço acessível a todos. Na Europa eram produzidos basicamente quatro tipos de papel: o oficial, para documentos administrativos, o papel próprio para impressão, o papel de escrita, que era mais fino e não tão branco como os anteriores, e o papel de uso geral, que por ser mais espesso prestava-se melhor para o desenho, pintura, confecção de cartas de jogar (baralhos), embalagens e para escrita musical. O motivo do uso de um papel mais espesso para notação musical se deve principalmente ao desgaste que as partituras sofriam na constante manipulação e porque a posse destas garantia a disponibilidade de repertório para a ocasião em que os músicos fossem solicitados. Porém, pode-se encontrar muita música escrita em papel comum e até em papel oficial usado nas repartições públicas, o que denota que, na sua escolha, são determinantes muitos outros fatores como distribuição, custo e disponibilidade do material. Temos que levar em consideração a importância da música a ser registrada e a ocasião para que fosse executada, porque estes fatores também podem influir na qualidade do papel a ser utilizado.

O papel que chegava ao Brasil no período colonial era proveniente do comércio que Portugal mantinha com centros de produção europeus. Dessa compra, uma parte era destinada ao consumo interno, porque Portugal não possuía produção significativa,[10] e o restante era revendido às colônias. Do século XV ao XVII, Portugal comprou grande quantidade de papel francês e no século XVIII passou a comprar mais da Holanda e da Itália. Nos arquivos nacionais atuais encontramos muito papel espesso *in folio* dobrado, usado quase sempre no sentido horizontal. As folhas não vinham pautadas: as resmas eram compradas e com o *rastrum*, uma espécie de caneta de cinco penas, se desenhava a pauta. Olhando com cuidado um manuscrito dessa época, pode-se notar o vinco delimitando a margem esquerda e direita e, se prestarmos atenção nas extremidades da pauta, poderemos verificar um acúmulo de tinta no início da pauta e um certo desvio do *rastrum* no final. Somente no século XIX começa a aparecer a pauta impressa.

As marcas d'água encontradas nos documentos musicais do Museu da Inconfidência confirmam a procedência do papel: muitos são italianos, como os do papeleiro Giorgio Magnani e seus descendentes, e outros que apresentam o desenho de três luas crescentes. Estas duas marcas coincidem com as encontradas, por exemplo, no acervo de música do Palácio Nacional da Ajuda em Lisboa, mas existem muitos outros papeleiros representados no acervo do Inconfidência. Pesquisando outras marcas como o selo branco que aparece em documentos datados da segunda metade do século XIX, já se pode observar a existência das casas de comércio de artigos musicais brasileiras como as cariocas "Filippone & Arthur Napoleão" e "Irmãos Bevilacqua" e a paulista "Casas

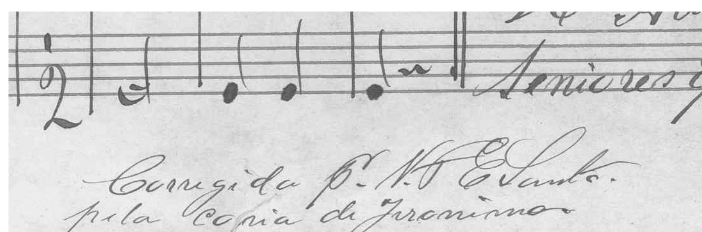


Fig.5 – Cópia de Vicente Ferreira do Espírito Santo do Ofício de 5ª Feira Santa de Jerônimo de Souza Lobo. MI-FCLange 200.



Fig.6 - Uso do papel oficial. Mi-FCLange 044.
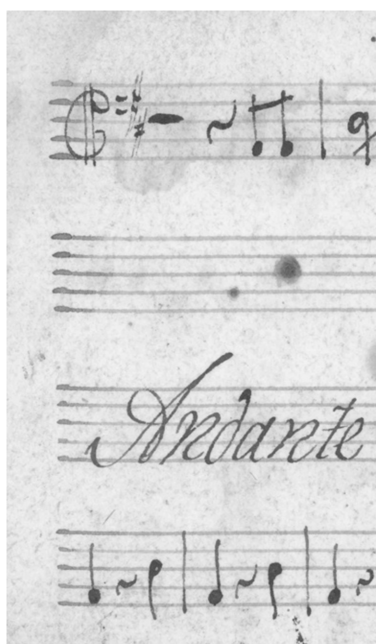


Fig.7 - Marca do rastrum. MI-FCLange 090.

Levy". Também são encontrados papéis franceses "Lard & Esnau" e "Gotrot Ainè".

6 - Tipos de cópias e instrumentos de escrita

Existem dois modelos de cópia manuscrita: a profissional, chamada de copisteria musical, e a amadora, de uso corriqueiro, com alguns descuidos. A copisteria era formada basicamente por três profissionais: um para riscar a pauta, ou pautador, outro para desenhar as notas, ou apontador, o escrivão para escrever os textos, e em alguns casos, um quarto profissional para fazer as ornamentações. Todos juntos seguiam regras específicas para a legibilidade dos signos musicais e especial cuidado com as viradas de página para facilitar o trabalho do músico. Para tanto, era necessária uma análise do manuscrito do autor antes de dispor os compassos na folha. Já as cópias amadoras são mais despreocupadas, algumas com grafias feitas sem esmero, mas que não se afastam das convenções impostas para a leitura da notação musical.

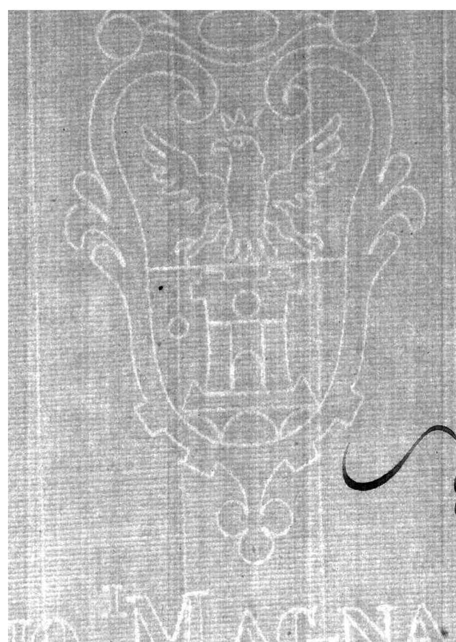


Fig.8 - Marca d'água Gior Magnani. MI-FCLange 014.

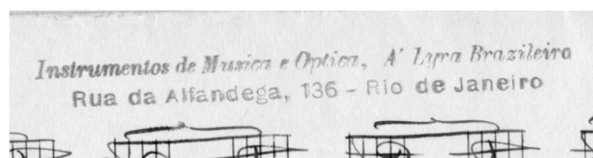


Fig.9 - Lyra Brasileira. MI-FCLange 240.

Os instrumentos utilizados para a escrita são as penas de aves e penas de aço. O uso da pena de ave para esse fim remonta à alta Idade Média e a maneira de talhá-la condiciona o modo de escrita. Já as penas de aço são conhecidas desde a Antigüidade, mas vão efetivamente substituir as de aves a partir de 1830, quando o papel torna-se mais liso possibilitando o uso deste instrumento, enquanto que as penas de ave eram mais adaptadas a papéis vergados de produção manual. Em fins do século XIX aparecem as canetas tinteiro e no século XX as esferográficas.

Dois tipos de tinta são encontrados nos manuscritos: a de carbono, também conhecida como *tinta da Índia*, e a ferrogálica, feita a partir de uma combinação de sais de ferro. Esta última se acidifica com o tempo, desbotando de preto para marrom e "migrando" para outras folhas. Outro grande problema com a tinta ferrogálica é a corrosão do papel, acentuada pelo acúmulo de tinta nas notas musicais "cheias" (como semínimas e colcheias), causando o desaparecimento da nota, restando apenas um grande orifício no papel.

Partindo do princípio que o documento musical deve ser definitivo e legível e que permanece na estante um pouco

distante do instrumentista, é natural que seja escrito a tinta e não a lápis, cujos traços não penetram na superfície do papel podendo ser apagados. Os lápis existem desde o século XV e são encontrados nos documentos musicais brasileiros do século XVIII ao XX, utilizados para pequenas correções. As marcas a lápis pela sua própria fragilidade material não fornecem elementos suficientes, tanto quanto as tintas, para datar as intervenções. Neste caso temos que considerar o desenho das letras.

7 – Conservação versus deterioração

Os manuscritos nascem e envelhecem, mas uns envelhecem bem, outros mal, seja pelo uso, como vimos acima, seja pela qualidade do papel. Os papéis produzidos no século XVIII, principalmente aqueles vindos da Holanda, mesmo ainda em bom estado, sofrerão problemas de conservação por causa da introdução da pila holandesa[11] que, esfiapando demais os trapos, fazem com que as fibras de celulose fiquem mais curtas e mais vulneráveis aos ataques de fungos. Os papéis feitos a partir de outras fibras vegetais aparecem no mercado a partir de 1840, mas para seu desfibramento são utilizadas substâncias químicas aumentando sua acidez, tornando o papel quebradiço e amarelado, tal como hoje encontramos nos arquivos. Já os papéis do século XX são de qualidade muito inferior e, como hoje já começaram a amarelar, pode-se perguntar em que estado estarão daqui a um século.

Felizmente, o desenvolvimento tecnológico nos dá também os meios de remediar o mal feito. A utilização de técnicas básicas de conservação cria condições para a sobrevida do papel como embalar o documento com papel neutro a fim de evitar a transmissão da acidez e controlar a umidade e a temperatura do ambiente que abriga o acervo. Entretanto, um papel de má qualidade, mesmo que conservado dentro de todos os parâmetros ideais, se degradará de modo inevitável. Existe um método mais invasivo, o restauro, que pode desacidificar, matar fungos e branquear o papel por meio químico, mas trata-se de um processo lento e caro, aplicado somente em documentos muito especiais e em grande grau de degradação. Graças aos processos de microfilmagem, os manuscritos são facilmente acessíveis sem a necessidade da consulta ao original, este objeto insubstituível.

8 - Música impressa e música manuscrita

No Brasil, a produção de papel e a criação de uma imprensa nacional ocorreram no início do século XIX após a vinda da família real e a música começaria a ser impressa por volta de 1840. O Brasil foi o país sul-americano que mais imprimiu música no século XIX, mas isto não significa que a partir daquele período o montante impresso ultrapassasse o manuscrito, pois o repertório é condicionado pelas vendas e pelo editor. O repertório impresso é direcionado mais às práticas domésticas, não para os músicos de corporações musicais que tocavam nas festividades populares e religiosas. Por vezes, os músicos não tinham condições de executar, por exemplo, a instrumentação constante da edição, tendo que reescrever para os instrumentos disponíveis. Outro fator de relevância, principalmente em relação às festas religiosas é a resistência à mudança de um repertório já consagrado pela tradição, mantendo-se assim os papéis antigos e não se utilizando de música impressa, nova.

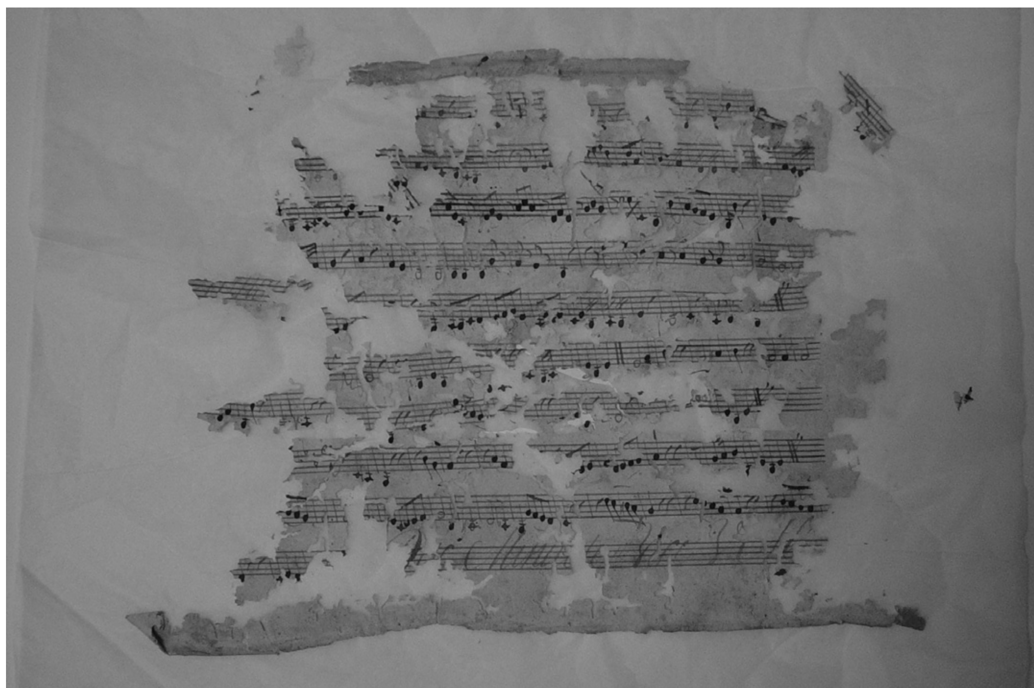


Fig.10 - Documento rendilhado pela ação de cupins. MI-FCLange fragmentos.
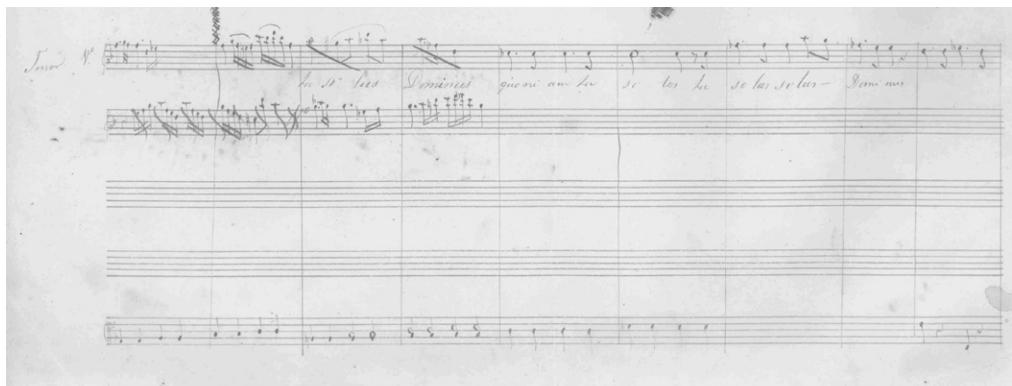


Fig.11 – Manuscrito de trabalho de Anacleto Nunes Maurício Lisboa. MI-FCLange fragmentos.

9 - Arquivos de músicos

Os manuscritos de trabalho pertenciam exclusivamente ao domínio privado e não saíam da escrivaninha do músico. O único documento divulgado era a composição que se deixava para os executantes. Quando recolhemos um arquivo pessoal temos a oportunidade de encontrar os rascunhos, mas quando a recolha é feita em corporações musicais este substrato é quase impossível de ser visto, uma vez que as obras servem exclusivamente para execução. No acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência consta o arquivo pessoal de Anacleto Nunes Maurício Lisboa,[12] natural e morador em Vila Rica, músico e escrevente nascido em 1821, parente de João Nunes Maurício Lisboa, nascido em 1772, natural de Vila Rica, também músico e escrevente. Anacleto herdou os papéis de João Nunes; notamos sua marca de posse sobre a do parente e, dentre os papéis produzidos por duas gerações de músicos, encontram-se os chamados manuscritos de trabalho. São obras escritas em partitura, e não em partes cavadas, constando todos os erros e correções até chegar ao produto final. Como dissemos anteriormente, esse documentos são preciosos para construir a gênese da obra.

Sobre a transmissão de um arquivo musical, ao analisarmos um lote significativo de testamentos e inventários de músicos que viveram nas cidades de Ouro Preto e Mariana nos séculos XVIII até meados do XIX, notamos que seus papéis não formam o *corpus* de bens a serem inventariados, somente em alguns raros testamentos existe a menção do arquivo musical sem fazer a relação desses papéis. Diante desses indícios, achamos que o meio mais comum fosse a transmissão direta. Mas existem dois inventários de músicos onde seus papéis foram contestados pelos herdeiros - documentos importantes que mostram a disputa por esses bens.

Em 1819 morre sem deixar testamento Florêncio José Coutinho, músico e timbaleiro do regimento de milícias de Vila Rica, que, ainda em vida, deixou para João José de Araújo, também músico e companheiro de estante, seus papéis de música. Trata-se de um valioso arquivo com mais de trezentos títulos, sendo metade deles de autoria do próprio Florêncio e o restante de autores brasileiros e europeus, com música sacra, óperas, árias, marchas militares e música instrumental. A posse destes papéis foi contestada em juízo pelas filhas e herdeiras diretas do falecido músico obrigando a recolha e a avaliação dessas obras. A avaliação pode ser observada no inventário de Florêncio José Coutinho, hoje depositado no Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência (códice 0054, auto 0644, 1º ofício), que traz anexa a lista de obras com o valor atribuído a cada uma delas. O processo não é conclusivo, não sabemos o caminho que este arquivo tomou, se ficou com as herdeiras, se foi vendido ou se ficou com o amigo Araújo, o fato é que após uma detalhada pesquisa no acervo depositado no Inconfidência, conseguimos identificar alguns desses papéis originais, inclusive, algumas obras citadas no processo com cópia de Araújo.[13]

Outro processo está depositado no arquivo do IPHAN da cidade de São João del Rei (inv. nº 128) e trata da disputa dos papéis de música deixados por Lourenço Fernandes Braziel, morto em 1831 sem testamento. O litígio era entre seu filho Joaquim Bonifácio Braziel e seu genro João Leocádio do Nascimento, ambos músicos. João Leocádio pleiteava o direito aos papéis, mas o acesso lhe foi negado por Joaquim Bonifácio. O genro pediu que fossem feitas a avaliação e divisão dos papéis, uma vez que dependia das músicas para continuar a trabalhar. No documento consta a lista com cerca de 177 obras do mesmo gênero que aquelas encontradas no acervo de Florêncio Coutinho, além de treze instrumentos musicais. Segundo pesquisas feitas por Aluizio José Viegas, diretor da Orquestra Lira Sanjoanense de São João del Rei, em 1940 o arquivo foi queimado por um dos herdeiros.[14]

Na documentação pertencente ao acervo de Curt Lange encontram-se três listas de obras do arquivo pessoal dos músicos Vicente Ferreira do Espírito Santo, Justino da Conceição e Cândido Simplício Marçal, todos ouropretanos

atuantes em fins do século XIX início do XX. Estas listas, feitas pelos próprios músicos, foram entregues a Lange pelos seus herdeiros juntamente com os documentos musicais. A partir delas identificamos a origem de cerca de 200 obras do acervo.[15]

10 - Conclusão

Para melhor compreender os sinais deixados nos documentos seria necessária uma história dos acervos e da sua transmissão. A origem da formação dos fundos possui causas muito diversas: uns reúnem práticas de uma época num determinado local, outros trazem consigo a condição social e os hábitos pessoais do proprietário. As informações recolhidas nos documentos musicais servem para alargar nosso entendimento sobre as práticas musicais, tirando o acervo da condição de simples "ajuntamento" de papéis e sua catalogação focada somente nos aspectos musicais. A possibilidade existe, mas se choca com a fragilidade das condições físicas e funcionais dos arquivos: a fragilidade física, que expõe os documentos às péssimas condições de armazenamento, e falta de formação técnica das pessoas que lidam com o acervo.

Por todo o século XVIII e XIX os músicos copiaram obras a partir de originais autógrafos e destes para novas cópias, expandindo a música para várias regiões brasileiras. A princípio, estes testemunhos paralelos à obra musical parecem sem importância, mas hoje representam elos para a história da música brasileira, da escrita musical deixada no papel.

Referências

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes – tratamento documental*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

BIASON, Mary Angela. *L'invenzione della stampa musicale*. Monografia de final de curso. Istituto per l'Arte ed il Restauro "Palazzo Spinelli", Florença, 1994.

______. *Um autor para o Tantum ergo, CT2 337 – Francisco Manoel da Silva, José Maurício Jr. e António da Silva Leite.* In: *Anais do XIII Encontro da ANPPOM*, Belo Horizonte, 2001, p.355-362.

BLUTEAU, Rapahel, Pe. *Vocabulario portuguez & latino*. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 a 1721.

BOUILLET, Marie-Nicolas. *Dictionaire des scienses des lettres et des arts.* Paris : Hachette, 1908.

BUENO, Francisco da Silveira. *Estudos de filologia portuguesa.* São Paulo: Saraiva, 1967.

COMBAT, Heitor. "Um 'Magnificat' de J.J. Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805)". In: REIS, Sandra Loureiro de Freitas (org.). *II Encontro Nacional de Pesquisa em Música.* Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1987, p.67-87.

COPIADOR de algumas cartas particulares do excelentíssimo e reverendíssimo senhor dom frei Manoel da Cruz, bispo do Maranhão e Mariana (1739-1762). Museu da Inconfidência, Arquivo Histórico - documentos raros.

CRANMER, David. "Autógrafo ou cópia? Partituras das óperas de Marcos Portugal e Valentino Fioravanti escritas para o Teatro São Carlos". In: *Actas do V Encontro nacional de musicologia.* Associação portuguesa de educação musical, nº 58, 1988, p.27-30.

DUPRAT, Régis. "Metodologia de pesquisa histórico-musical no Brasil". In: *Anais de História*, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Assis, nº 4, 1972, p.101-108.

DUPRAT, Régis e BALTAZAR, Carlos Alberto (org.). *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange*. Vol. I, Compositores mineiros. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Museu da Inconfidência, 1991.

DUPRAT, Régis e BIASON, Mary Angela (org.). *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange.* Vol III, Compositores anônimos. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Museu da Inconfidência, 2001.

FABRIS, Dinko. "Influenze stilistiche e circulazione manoscritta della musica per liuto in Itália e in Francia nella prima meta del seicento". In: *Revue de Musicologie*, Sociétè Francaise de Musicologie, Paris, Tome 77 nº 02, 1991, p.311-333,.

FRAISSE, Luc. "Le Manuscrit littéraire: son statut, son histoire du Moyen Âge à nos jours". In: GERMAIN, Marie Odete; THIBAULT, Daniele (org). *Brouillons d'ecrivains*. Paris: Biblioteque Nationale, 2001, p.34-52.

GERMAIN, Marie Odete e THIBAULT, Daniele (org). *Brouillons d'ecrivanis*. Paris: Biblioteque Nationale, 2001.

GRÉSILLON, Almuth. "Les silences du manuscrit". In: *I Encontro de ecdótica e crítica genética*, João Pessoa, 1991, p.89-99.

GUILLOT, Laurent. "Les papiers à musique imprimes em France au XVII[e] siècle - um nouveau critéres d'analyse des manuscrit musicaux". In: *Revue de Musicologie*, Sociétè Francaise de Musicologie, Paris, Tome 87 nº 02, 2001, p.307-325.

HAFFNER, Christel; CADIOT, Anne (org.). *Les manuscripts des ecrivains*. Paris: Hachette/CNRS, 1993.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1985.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MASSIP, Catherine. "Les filigranes: utilization, lecture et reproduction". In: *Fontes Artis Musicae*, Paris, vol. 28/1-2, 1981.

NASCIMENTO Anna Amélia Vieira. *Patriarcado e religião: As enclausuradas clarissas do convento do Desterro da Bahia, 1677-1890,* Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 1994, p.218-221.

NEEFS, Jacques. "Manuscrits et relation critique". In: *I Encontro de ecdótica e crítica genética*, João Pessoa, 1991, p.257-268.

PINHO, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra, centro de atividade musical nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas Colonial.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1989

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética - uma introdução*. São Paulo: Educ, 1992.

Mary Angela Biason completou seus estudos musicais na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", estudou musicologia na Universidade Nova de Lisboa, é Mestre em Artes pela Universidade de São Paulo e doutoranda em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Tem-se destacado na organização de acervos de documentos musicais, desenvolvendo trabalhos de organização de arquivos no Museu da Inconfidência em Minas Gerais, no Museu Carlos Gomes em São Paulo, como também a catalogação dos acervos das Bandas do município de Ouro Preto. Entre os vários trabalhos realizados, destacam-se as publicações de catálogos temáticos como forma de garantir o acesso às fontes musicais primárias, e de obras transcritas vocacionadas fundamentalmente para o repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Além da musicologia, estudou museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo e restauração de papéis no Istituto per l'Arte ed il Restauro "Palazzo Spinelli" em Florença. Atualmente é coordenadora do setor de Musicologia do Museu da Inconfidência.

Notas

1 Outras ocasiões exigiam a contratação de música como funerais e festas particulares, além de entretenimentos populares nos teatros, mas não produziram documentação abundante. A produção conventual foi também considerável, mas conhecemos muito pouco sobre seus acervos administrativos e musicais. O trabalho Ana Amélia Vieira Nascimento sobre o convento do Desterro da Bahia traz algumas informações sobre a prática musical desenvolvida pelas freiras. (NASCIMENTO, 1994, p.218-221).

2 Em 1740 o bispo do Maranhão d. frei Manoel da Cruz envia duas correspondências solicitando repertório para ser executado na Sé em São Luiz: uma à Santa Igreja Patriarcal de Lisboa e outra à abadessa do convento de Odivelas *(COPIADOR de algumas cartas a*fls. 7v e 9v). Em 1741 o bispo do Rio de Janeiro d. João da Cruz recebe carta do mestre de capela Caetano de Santa Rosa listando obras de Palestrina, Orlando de Lassus, Alessandro Scarlatti, Lully, Rameau, Frescobaldi, Monteverdi e Pergolesi (REZENDE, 1989, p.220). Em 1788 o bispo de Minas Gerais, d. frei Domingos da Encarnação Pontevel recebe uma remessa de Portugal com 18 músicas de diversos autores, entre eles Joseph Haydn e Michael Haydn (COMBAT, 1985, p.73).

3 Veja autores como: CARDOSO, André. *8ª Lição para as Matinas de Quarta-Feira Santa; Uma Atribuição de Autoria entre Jerônimo de Souza Lobo e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.* Dissertação de Mestrado, UNIRIO, 1996; DOTTORI, Maurício. *Ensaio sobre a música colonial mineira.* Dissertação de Mestrado, ECA-USP São Paulo, 1992; e CRESPO FILHO, Silvio Augusto. *Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no Século XVIII.* Tese de Doutorado. ECA-USP, São Paulo, 1989. Somente para citar alguns.

4 Disciplina criada em Paris no final da década de 1960, quando a Biblioteca Nacional da França contratou um grupo de germanistas para pesquisar os manuscritos do poeta romântico Henrich Heine. Após grande discussão a solução encontrada foi estudar o processo de criação do texto literário, a partir de procedimentos estruturalistas.

5 Para saber mais sobre o assunto ver: SALLES, Cecília de Almeida; CARDOSO, Daniel Ribeiro. "Crítica genética em expansão". In: *Ciência e Cultura*, jan./mar. 2007, vol.59, nº1, p.44-47.

6 Fraisse faz a análise a partir de vocabulários franceses e espanhóis dos séculos XVI, XVII e XVIII. Da minha parte, fui conferir no dicionário de português do início do século XVIII escrito pelo Pe. Rafael Bluteau, de onde recolhi os seguintes verbetes: "AUTOR: aquele que dá princípio a alguma coisa, o instituidor ou executor dela"; "ESCRITOR: autor de algum livro"; "IMPRESSÃO: a arte de imprimir livros. (...) A impressão de um livro (falando na ação dos impressores que atualmente estão trabalhando) não acho palavra mais própria do que *impressio*, se se falar na ação de dar o livro à estampa e à luz pública, o que se pode assim do autor como do impressor". No verbete "escrever", Bluteau dá a definição de Cícero, que é compor.

7 Um trabalho desse gênero pode ser conferido em: FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia.* Tese de Doutorado. Centro de Letras e Artes, UniRio, Rio de Janeiro, 2000.

8 Página de rosto de um Credo sem indicação de autor, Museu da Inconfidência – Coleção Francisco Curt Lange nº 409. O primeiro nome citado, Leandro Lopes de Oliveira, nasceu em Vila Rica no ano de 1800, filho natural de Marcos Coelho Neto com a crioula forra, Maria Lopes de Oliveira.

9 Todos os textos citados neste item encontram-se nas partes instrumentais e vocais das obras que compõem a Coleção Francisco Curt Lange, depositada no Museu da Inconfidência.

10 Sobre o histórico da indústria papeleira portuguesa ver MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e. *O papel como elemento de identificação.* Lisboa: Biblioteca Nacional, 1926.

11 Conjunto de cilindros acionados pela força dos ventos, que batem alternadamente na formação da pasta de papel, feita a partir de trapos de tecido.

12 Estes documentos estão espalhados dentro da Coleção Francisco Curt Lange.

13 O documento em questão foi analisado por Cássio Lanari e reproduzido no trabalho não publicado de Tarquínio José Barbosa de Oliveira. *A Música Oficial em Vila Rica.* [197?: datilo], p.105-109.

14 Uma análise completa do documento encontra-se nesta tese: RICCIARDI, Rubens Russomano. *Manoel Dias de Oliveira: um compositor brasileiro dos tempos coloniais – documentos e partituras.* Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Arte-USP, São Paulo, 2000, p.73-84.

15 Projeto de pesquisa apresentado para o Plano de Ação 2001: MinC / IPHAN – Museu da Inconfidência e concluído em 2002. A listagem encontra-se no setor de Musicologia do Museu.

Notas preliminares sobre o cantochão acompanhado na prática musical luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX: o *Hino a São João Batista* de José Maurício Nunes Garcia

André Guerra Cotta (Acervo Curt Lange-UFMG)
andregc@uol.com.br

Resumo: A partir de registros que comprovam o uso de acompanhamento do cantochão na prática musical de catedrais brasileiras nos séculos XVIII e XIX, este estudo procura discutir preliminarmente a utilização de documentos pertencentes ao Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (RJ) para a realização deste tipo de repertório, exemplificado no *Hino a São João Batista* de José Maurício Nunes Garcia. Busca estimular futuros estudos sobre o tema e, sobretudo, a performance desta música. Indiretamente, pretende-se fornecer subsídios para novas formas de utilização do instrumento catedralício por excelência – o órgão de tubos – re-inserindo este repertório litúrgico nas práticas sócio-culturais e musicais atualmente em voga, estimulando a reutilização deste instrumento nos circuitos históricos brasileiros em que se encontram.
Palavras-chave: Cantochão, órgão, música sacra, práticas de performance, José Maurício Nunes Garcia, musicologia histórica brasileira

Preliminary notes on the accompanied plainchaint in the nineteenth- and twentieth-century Brazilian-Portuguese musical practice: the Hymn to St. John the Baptist by José Maurício Nunes Garcia

Abstract: Departing from evidences of the use of accompanied plainchant in the musical practice of Brazilian cathedrals in the nineteenth and twentieth centuries, this study discusses preliminarily the use of documents belonging to the *Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro* (Brazil) to support the realization of this type of repertoire, exemplified in *Hymn to St. John the Baptist* by Brazilian composer José Maurício Nunes Garcia. It also encourages future studies on this subject and, especially, the performance of this music. Indirectly, it intends to give subsidies for new forms of use of the organ, re-inserting this liturgical repertoire in the present cultural and musical practices, stimulating the use of this instrument in the Brazilian historical circuits in which some exemplars remain.
Keywords: Plainchant, organ, sacred music, performance practice, José Maurício Nunes Garcia, Brazilian historical musicology

1- Introdução

Esta breve comunicação pretende apresentar alguns indícios que atestam a prática de acompanhar o cantochão em catedrais na cultura católica luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX. Estabelecidas algumas fontes e comprovada tal prática, pretende-se apresentar edição prática de uma obra de José Maurício Nunes Garcia, Mestre de Capela na Sé Catedral do Rio de Janeiro, para exemplificar tal possibilidade no presente. O presente trabalho se baseia em pesquisa documental de fontes primárias e em literatura auxiliar, a partir da qual realizou-se um trabalho de interpretação de fontes primárias selecionadas para estudo. A partir do exame da documentação encontrada no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, realizou-se uma revisão bibliográfica sobre o acompanhamento de cantochão e uma pesquisa documental nos catálogos de acervos mineiros, complementando com a edição de algumas das obras selecionadas para estudo. Os procedimentos editoriais basearam-se em FIGUEIREDO (2000) e GRIER (1996). A partir da realização do baixo contínuo e da sua aplicação experimental ao repertório selecionado, passou-se à elaboração do presente artigo, que traz os resultados mais significativos, embora não pretenda, de forma alguma, exaurir o tema.

2- As fontes

O presente trabalho começou a ser vislumbrado a partir dos resultados do projeto *Digitalização do Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*, através do qual, depois de décadas de impedimento do acesso por parte da comunidade de pesquisa musical, este acervo tornou-se disponível através de um sítio web.[1] Através de fac-símiles digitais, foi possível acessar os documentos pertencentes àquele acervo, fontes de grande importância para a história da música no Brasil, pelo seu caráter único e pelo seu inestimável valor informacional. Entre tais fontes

 Recebido em: 05/10/2007 - Aprovado em: 13/05/2008

encontram-se autógrafos de José Maurício Nunes Garcia e outros músicos atuantes na Capela Real (depois nomeada Capela Imperial), contendo obras de grande envergadura, tais como Ofícios, Missas e Hinos de Ação de Graças *(Te Deum)*, registradas em partes ou mesmo em partituras.

Porém, chamam a atenção várias peças curtas de José Maurício, registradas em partes autógrafas para coro a quatro vozes e órgão, para diversas ocasiões do ofício litúrgico católico, nas quais encontram-se claras indicações de algo que normalmente fica nas entrelinhas: o acompanhamento, com o órgão de tubos, de trechos de cantochão, precisamente indicados nas partes deste instrumento presentes em tais peças curtas para coro a quatro vozes.[2] Trata-se, muito provavelmente, de orientações para que ele próprio realizasse o acompanhamento ao órgão, na Capela Real, onde atuou como Mestre de Capela e organista.

Estas evidências somam-se a indícios presentes em algumas obras de história da música no Brasil em que se menciona a prática do cantochão e a grande quantidade de órgãos existentes no Brasil, porém sem nenhuma indicação concreta de como se realizava o cantochão e sem evidências precisas em documentação musical (cf., por exemplo, CERNICCHIARO, 1926; SANTOS, 1942). Na historiografia musical européia, por outro lado, há registros de grande variedade de formas de acompanhamento do cantochão, inclusive pelo serpentão e pelo oficleide, práticas que foram aos poucos cedendo lugar ao uso do órgão (HILLMAN, 1980), e até mesmo práticas de acompanhamento vocal do Cantochão (SHORE, 1934-1935).

Tais evidências se contrapõem à completa ausência de partes de órgão no acervo do Museu da Música de Mariana, cidade em cuja Catedral encontra-se um dos mais preciosos exemplares de órgão de tubos existentes no país, um *Arp Schnitger,* doado pelo Rei de Portugal àquela Sé em meados do século XVIII.[3] Contrariando todas as expectativas, não se encontra no acervo do Museu da Música de Mariana praticamente nenhuma peça para órgão (com raras exceções de fins do século XIX e princípios do XX, mas não relacionadas ao cantochão). Tampouco se encontrou algum documento que indicasse precisamente o uso do órgão na música litúrgica para aquela Catedral em fins do século XVIII e princípios do XIX. Tal fato leva a se pensar, primeiramente, na possibilidade de perda de fontes documentais que se relacionassem com o uso do órgão na Catedral de Mariana. Contudo, diante das evidências encontradas nos documentos da Sé Catedral do Rio de Janeiro, pode-se pensar também na existência de uma tradição de acompanhamento do cantochão pelo órgão de tubos, que, embora nem sempre fosse grafada, encontra alguns registros tais como os hinos de José Maurício.

É igualmente inquietante a desaparição de muitos órgãos de tubos existentes nas igrejas brasileiras dos séculos XVIII e XIX – um exemplo é o completo desaparecimento dos vários órgãos construídos em Minas Gerais pelo organeiro Athanasio Fernandes da Silva, que residiu em Itabira e atuou em toda a capitania e também na própria Catedral do Rio de Janeiro, neste caso reparando o órgão, em 1833.[4] Também em Itabira, tal qual ocorreu em Mariana, não só não existe nenhum resquício do órgão ouvido por Saint-Hilaire em 1817, como é intrigante a total ausência de partes manuscritas para órgão no acervo mais antigo da cidade, o da Banda Euterpe Itabirana (que, embora seja o arquivo de uma banda, contém muita música sacra *a capella* ou acompanhada por orquestra). Estes casos refletem uma problemática presente em outras cidades e regiões do país. A existência das fontes autógrafas de José Mauricio no Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro vem modificar esse cenário de ausências e lacunas.

3- Um exemplo de cantochão acompanhado: o Hino a São João Batista de José Maurício Nunes Garcia

José Maurício indica, nas partes de órgão das obras mencionadas (cf. nota 2), um trecho indicado pela palavra *"Coro"*, que corresponde justamente ao cantochão, alternado com um trecho intitulado "*Muzica*", que é precisamente escrita homofônica a quatro vozes, como mostra a Fig.1.
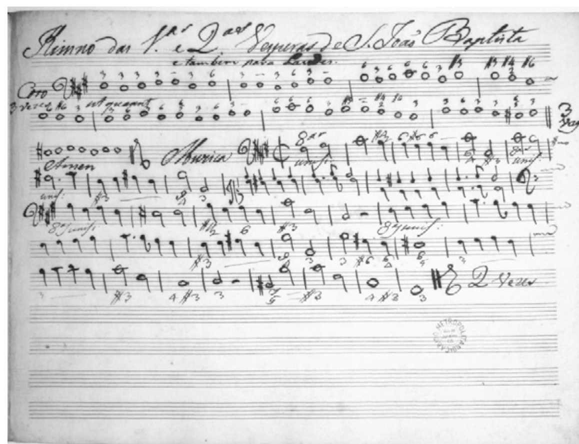


Fig.1: parte de órgão com as indicações de "Coro" e "Muzica" (ACMRJ-CRI-SM33)

Este padrão se repete em todas as fontes de hinos existentes no Cabido, como mencionado acima. Como se pode ver na parte de órgão acima, do *Hino a São João Batista*, José Maurício também indica, através de cifragem, a harmonia com a qual se deve acompanhar o trecho em cantochão ao órgão.

A particularidade destes documentos é a de explicitar uma prática que certamente foi fundada na tradição litúrgica lusitana e que parece ser comentada em alguns tratados de cantochão portugueses. Não pretendemos neste breve estudo estender a pesquisa no que diz respeito a tais tratados (até mesmo pela dificuldade de acesso a certas fontes), mas sim propor uma aplicação prática da peça acima mencionada, facilitando com que seja efetivamente levada em performance, por exemplo, em recitais como os que se fazem na Catedral de Mariana, ou, futuramente, na antiga Sé do Rio de Janeiro, onde o órgão em que tocou José Maurício está em vias de ser restaurado, ou ainda nos órgãos da Matriz de Santo Antonio, de Tiradentes (MG) e da Igreja do Carmo de Diamantina (MG), neste último caso, tratando-se do instrumento em que tocou José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita.

Escolhemos como exemplo o *Hino para as Primeiras e Segundas Vésperas de São João Batista*, cuja parte de órgão foi mostrada na Fig.1. A simples edição em software mostra como um tal uso do cantochão pode ser bastante expressivo e traz interesse não somente histórico, mas também musical. Sem propor aqui maior aprofundamento teórico, gostaríamos apenas de apresentar uma edição prática deste hino (cf. ANEXO). Ele se mostra interessante para realização em concerto não somente pelo já exposto, mas também por que se trata do texto utilizado por Guido D'Arezzo para criar, utilizando a primeira estrofe do hino, o seu sistema de nomenclatura das notas musicais (o que pode ser um dos aspectos a ressaltar para o público em um concerto, mostrando um dos importantes vínculos entre este repertório e a própria teoria musical ocidental). A primeira estrofe, tão conhecida, é a seguinte:

UT queant laxis REsonare fibris *MIra gestorum FAmuli tuorum* *SOlve poluti LAbi reactum* *Sancte Joannes.*	Para que seus servos possam, com a voz, cantar seus feitos maravilhosos, limpai as manchas de nossos lábios sujos. Ó São João!

O hino completo, porém, tem cinco estrofes, como se pode verificar no próprio *Liber Usualis*, sendo as demais:

Nuntius celso veniens Olympo, *te patri magnum fore nasciturum,* *nomen et vitae seriem gerendae* *ordine promit.*	Um anjo veio dos céus para anunciar a seu pai a grandeza de seu nascimento, ditando o nome que você deveria levar e descobrindo o curso de seu destino.
Ille promissi dubius superni *perdidit promptae modulos loquelae:* *sed reformasti genitus peremptae* *organa vocis.*	Ele (Zacarias) duvidou destas promessas divinas e foi privado do uso da fala; mas quando você nasceu recuperou a voz que tinha perdido.
Ventris obstruso recubans cubili *senseras Regem thalamo manentem* *hinc parens nati meritis uterque* *abdita pandit.*	Ainda preso ao peito de sua mãe, você sentia a presença do Rei na morada no útero de vestal. E profeta, antes de nascer, você revelou este mistério a seus pais.
Sit decus Patri, genitaeque proli, *et tibi compar utriusque virtus,* *Spiritus semper, Deus unus, omni* *temporis aevo. Amen.*	Glória ao Pai e ao Filho gerado; glória semelhante ao Espírito Santo que é nó de ambos, por todos os séculos. Amém.[5]

Do ponto de vista melódico, este hino tem duas versões. Diferentemente da versão de cantochão utilizada por José Mauricio (cf. Fig.1 acima), o *Liber Usualis* registra outra versão, que é aquela utilizada por Guido d'Arezzo (Fig.2):
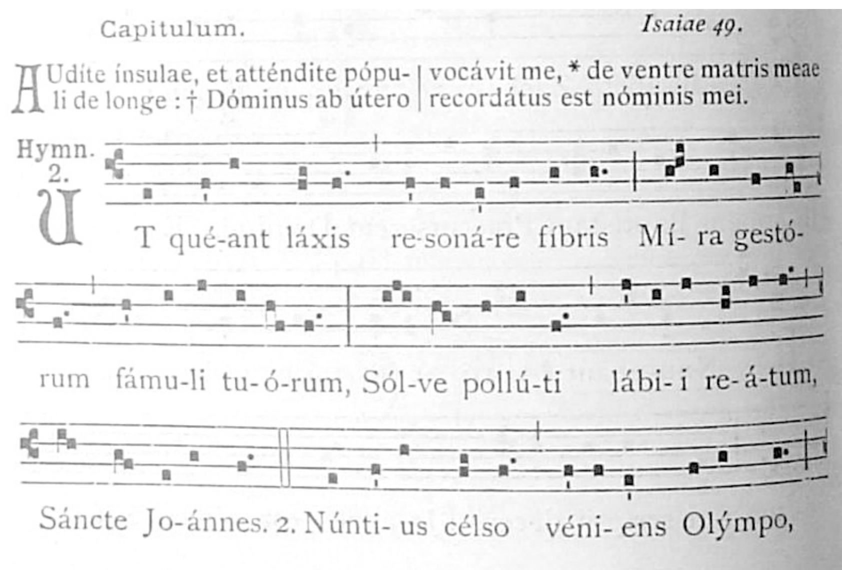


Fig.2: Trecho inicial do hino *Ut queant laxis* no *Liber Usualis (*p.1504).

Coro
Ut que- ant la - xis re - so - na re fi - bris Mi - ra ge - sto - rum Fa - mu - li tu - o - rum,
Órgão

5
Coro
Sol - - - ve po - lu - ti La - bi - i re - a - tum San - cte Jo - an - nes.
org

Fig.3: Trecho inicial do hino *Ut queant laxis* em edição moderna.

Já a versão utilizada por José Maurício está apresentada na Fig.3, em edição moderna, mantendo o baixo cifrado tal como por ele proposto (neste caso contendo somente o texto da primeira estrofe):

Contudo, seguindo a estrutura de cinco estrofes, é possível encaixar as três estrofes ímpares indicadas apenas pela instrução *"3 vezes"* deixada no manuscrito (cf. Fig.1 acima), alternando-se com a parte de escrita homofônica, na qual se cantam a quatro vozes as estrofes pares, o que é indicado pela instrução *"2 vezes"* (cf. Fig.1 acima). Uma edição moderna deste hino deve, portanto, indicar claramente as diversas estrofes, sendo alternadas entre cantochão e coro a quatro vozes homofônicas, tendo, em ambos os casos, acompanhamento do órgão.

É claro que, em se tratando de instrumento tão rico e complexo, são muitas as possibilidades de realização do baixo cifrado de José Maurício, não somente por que a sonoridade muda muito em função da registração e de elementos harmônicos possíveis (sem mencionar, claro, aspectos agógicos e articulatórios), mas, sobretudo, pelas próprias características deste instrumento, cada exemplar sendo único e particular. Corremos aqui, portanto, o risco de adentrar o terreno de especialistas neste instrumento, mas ao propor a presente abordagem nossa intenção é apenas a de estimular a pesquisa e a performance desta música, especialmente deste elemento particular que é o cantochão acompanhado. Não se pretende aqui, evidentemente, oferecer nenhuma versão "definitiva", mas sim possibilidades

de explorar as instruções deixadas por José Maurício, sem entrar em especificidades do instrumento, que devem ser tratadas, claro, por especialistas neste. Feitas tais considerações, uma possível realização deste acompanhamento cifrado (Fig.4) seria apenas montar, sobre o baixo, os acordes indicados (tomando-se o "3" como indicação para a tríade):

É possível, entretanto, abrandar os paralelismos de quinta empregando somente a terça em algumas passagens, sobretudo naquelas compostas exclusivamente por este tipo de acorde, como na Fig.5. Porém, existem muitas formas de criar um acompanhamento para o cantochão e há uma literatura relativamente vasta sobre o tema, de modo que o que mostramos aqui é apenas uma estrutura harmônica básica, sobre a qual este pode se estabelecer.

Fig.4: Cantochão do hino *Ut queant laxis* em edição moderna com possível realização do baixo cifrado

Fig.5: Cantochão do hino *Ut queant laxis* em edição moderna com realização do baixo cifrado levemente variada

4– Considerações finais

O estudo das 26 obras de José Maurício Nunes Garcia acima mencionadas, que contém indicações para o acompanhamento do cantochão em hinos e cânticos do ofício católico, pode contribuir para o estabelecimento de princípios que ajudarão a re-introduzir tal prática de forma historicamente informada, sobretudo para sua aplicação em órgãos históricos. Estabelecidos tais princípios, a possibilidade de aplicá-los, em caráter experimental, a obras de características similares existentes em outros acervos como o Museu da Música de Mariana (MG) e a Coleção Francisco Curt Lange, do Museu da Inconfidência de Ouro Preto (MG), mostrar-se-ia extremamente enriquecedora.

Pretende-se, assim, estimular futuros estudos sobre o tema e, sobretudo, a performance do cantochão acompanhado. Indiretamente, podem-se fornecer subsídios para novas formas de utilização do instrumento eclesiástico por excelência – o órgão de tubos – re-inserindo repertório litúrgico católico nas práticas sócio-culturais e musicais atualmente correntes, seja nas antigas capitais do país, como Rio de Janeiro e Salvador, seja no circuito de cidades históricas de Minas Gerais, mas também em outros sítios em que tais práticas possam ter existido. Isto viria a enriquecer o repertório praticado em concertos de órgão, que geralmente trazem apenas obras instrumentais profanas, geralmente ligadas ao barroco alemão.

O estudo da prática lusitana (ou mesmo em outras culturas musicais européias) de acompanhamento do cantochão, em relação à qual o uso do fabordão é freqüentemente mencionado, é também uma rica possibilidade de contribuir para o conhecimento desta prática na América Portuguesa. Além disso, cabe ressaltar que muitas vezes o trecho do ***"coro"*** é simplesmente subentendido nas partes, o que exige do editor o trabalho de reconstruir as estruturas das estrofes e, assim, a alternância entre cantochão e canto de órgão, sendo que os dois, o cantochão inclusive, podem ser acompanhados, ainda que não esteja o acompanhamento registrado explicitamente como no caso aqui estudado.

Referências

CERNICCHIARO, Vincenzo. *A Storia della música nel Brasile. Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925).* Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Rio de Janeiro, 2000.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HILLSMAN, Walter. Instrumental Accompaniment of Plain-Chant in France from the Late 18th. Century. *The Galpin Society Journal*, Vol. 33, mar, 1980, pp. 8-16.

Liber Usualis. Missae et Officii. Tournai: Desclée, 1962.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amâncio dos. Origem e evolução da música em Portugal e sua influencia no Brasil. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

SHORE, S. Royle. The Vocal Accompaniment of Plainchant. *Proceedings of the Musical Association*, 61st Sess, 1934-1935, p. 105-125.

André Guerra Cotta é Musicólogo, Bacharel em Regência e Especialista em Musicologia Histórica Brasileira pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestre em Ciência da Informação pela Escola de Ciência da Informação da mesma universidade, com a dissertação O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros, na qual propôs as bases de uma arquivologia musical. Coordenador do Projeto Conservação e Instalação Definitiva do Acervo Curt Lange (UFMG/FUNDEP/PETROBRAS, 2005-2006). Atualmente coordena o Acervo Curt Lange-UFMG, é responsável pela instalação do acervo e treinamento de equipe no Projeto Instalação e Difusão do Museu da Música de Mariana (PETROBRAS/FUNDARQ) e é Doutorando em Musicologia pela UNIRIO.

Notas

1 O resultado deste projeto pode ser encontrado em http://www.acmerj.com.br, inclusive as fontes aqui mencionadas.

2 Trata-se de 26 pequenas peças (25 hinos e um cântico) existentes nos documentos ACMRJ-CRI-SM025, ACMRJ-CRI-SM026, ACMRJ-CRI-SM027, ACMRJ-CRI-SM028, ACMRJ-CRI-SM029, ACMRJ-CRI-SM030, ACMRJ-CRI-SM033, ACMRJ-CRI-SM034, ACMRJ-CRI-SM035, ACMRJ-CRI-SM036 e ACMRJ-CRI-SM037. Cf. www.acmerj.com.br.

3 Sobre o Órgão da Sé, cf. http://www.orgaodase.com.br/inicio_pg/inicio_frame.htm.

4 Tal como consta no Livro de Receita e Despesa da Catedral e Capela Real e Imperial (1823-1843), folio 19r. Documento armazenado na caixa 103.

5 Propomos aqui uma tradução realizada a partir do cotejamento entre o texto latino e uma tradução para o inglês (cf. http://interletras.com/canticum/Eng/translation_various.html).

Hino a São João Batista

para Vésperas e Laudes

Edição: André Guerra Cotta
Belo Horizonte, 2007.

José Maurício Nunes Garcia
(1767-1830)

Coro

1. Ut que - ant__ la - xis re - so - na re fi - bris Mi - ra ge - sto - rum Fa - mu - li tu - o - rum,
3. Il - le pro - mis - si du - bi - us su - per - ni per - di - dit prom - ptæ mo - du - los lo - que - læ:
5. Sit de - cus__ Pa - tri ge - ni - tæ - que Pro - li Et__ ti - bi com - par u - tri - us - que vir - tus

Órgão

3 3 3 3 3 6 3 3 6 3 6 3 6 6 6 3 3# 3# 4# 2 6# 6 6# 3

5

Coro

Sol - - - ve po - lu - ti La - bi - i re - a - tum__ San - cte Jo - an - nes.
sed__________ re - for - ma - sti ge - ni - us per - em - ptæ__ or - ga - na vo - cis.
Spi - - - ri - tus sem - per De - us u - nus__ o - mni__ Tem - po - ris æ - vo.

org

3 6 3 6 6 5 3 6 3 6 6 6 3 3# 4# 2 6# 3 3 6 3 3 6 5 3

8 **Moderato**

S

2. Nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - po,
4. Ven - tris ob - stru - - - so re - cu - bans cu - bi - - - li

A

2. Nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - po,
4. Ven - tris ob - stru - - - so re - cu - bans cu - bi - li

T

2. Nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - po,
4. Ven - tris ob - stru - - - so re - cu - bans cu - bi - li

B

2. Nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - po,
4. Ven - tris ab - stru - - - so ve - ni - ent O - lym - po,

org

8.as uníss.

4# 2 6 6# 6 6 4 3#

Recebido em: 05/10/2007 - Aprovado em: 13/05/2008

Hino a São João Batista

12

S
nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - - - po,
ven - tris ob - - - stru - - - so re - cu - bans cu - bi - - - li

A
nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - - - po,
ven - tris ob - - - stru - - - so re - cu- bans cu - bi - - - li

T
nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - - - po,
ven - tris ob - - - stru - - - so re - cu - bans cu - bi - - - li,

B
nun - ti - us ce - - - lso ve - ni - ent O - lym - - - po,
ven - tris ob - - - stru - - - so ve - ni - ent O - lym - - - po,

org
8.as uníss.
3# 6/4 3

16

S
Te pa - tri ma - gnum, Te pa - tri ma - gnum
sen - se - ras Re - - gem, sen - se - ras Re - - gem

A
Te pa - tri ma - gnum
sen - se - ras Re - - gem

T
Te pa - tri ma - gnum, Te pa - tri ma - gnum
sen - se - ras Re - - gem, sen - se - ras Re - - gem

B

org

Hino a São João Batista

20

S
fo - re na - sci - tu - rum, fo - re na - sci - tu - - - - - -
tha - la - mo ma - nen - tem, tha - la - mo ma - nen - - - - - -

A
fo - re na - sci - tu - rum, fo - re na - sci - tu - - - - - -
tha - la - mo ma - nen - tem, tha - la - mo ma - nen - - - - - -

T
fo - re na - sci - tu - rum, fo - re na - sci - tu - - - - - -
tha - la - mo ma - nen - tem, tha - la - mo ma - nen - - - - - -

B
fo - re na - sci - tu - rum, fo - re na - sci - tu - - - - - -
tha - la - mo ma - nen - tem, tha - la - mo ma - nen - - - - - -

org
8.as uníss.

4# 2 6 3#

24

S
rum, No - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -
tem, hinc pa - rens na - - - ti me - ri - tis u -

A
rum, No - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -
tem, hinc pa - rens na - - - ti me - ri - tis u -

T
rum, No - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -
tem, hinc pa - rens na - - - ti me - ri - tis ge -

B
rum, No - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -
tem, hinc pa - rens na - - - ti me - ri - tis ge -

org
8.as uníss.

Hino a São João Batista

28

ren - - dæ, no - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -
ter - - - que, hinc pa - rens na - - - ti me - ri - tis u -

ren - - dæ, no - men et vi - - tæ se - ri - em ge -
ter - - - que, hinc pa - rens na - - - ti me - ri - tis u -

ren - - dæ, no - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -
ren - - dæ hinc pa - rens na - - - ti me - ri - tis u -

ren - - dæ, no - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -
ren - - dæ no - men et vi - - - tæ se - ri - em ge -

3# 6 4 3 3 6# 6 4

32

ren - dæ or - di - ne, or - di - ne pro - - - - -
ter - que a - bdi - ta, a - bdi - ta pan - - - - -

ren - dæ or - di - ne, or - di - ne pro - - - - -
ter - que a - bdi - ta, a - bdi - ta pan - - - - -

ren - dæ or - di - ne, or - di - ne pro - - - - -
ter - que a - bdi - ta, a - bdi - ta pan - - - - -

ren - dæ or - di - ne, or - di - ne pro - - - - -
ren - dæ a - bdi - ta, a - bdi - ta pan - - - - -

4 3 3 3 3#

Hino a São João Batista

36

S
- - - - mit, or - di - ne, or - di - ne pro - - - mit.
- - - - dit, a - bdi-ta, a - bdi - ta pan - - - dit.

A
- - - - mit, or - di - ne, or - di - ne pro - - - mit.
- - - - dit, a - bdi-ta, a - bdi - ta pan - - - dit.

T
- - - - mit, or - di - ne, or - di - ne pro - - - mit.
- - - - dit, a - bdi-ta, a - bdi - ta pan - - - dit.

B
- - - - mit, or - di - ne, or - di - ne pro - - - mit.
- - - - dit, a - bdi-ta, a - bdi - ta pan - - - dit.

org

4 _ 3# 3 7 5 3# 4 _ 3# 3

42

Coro
A - - - - - - men.

org

Heroe, Egregio, para contrabaixo e cravo: aspectos didáticos e interpretativos em uma transcrição de uma cantata do repertório colonial brasileiro

Fausto Borém (UFMG)
fborem@ufmg.br
Cecília Nazaré de Lima (UFMG)
cecilianl@ufmg.br

Resumo: O ainda restrito acesso a partituras e concertos do vasto repertório musical brasileiro dos séculos XVIII e XIX e sua instrumentação estereotipada (quase sempre obras vocais religiosas com acompanhamento orquestral) são obstáculos para sua inclusão nos currículos dos cursos de música no país e sua apreciação por um público mais amplo. Uma alternativa para mudar este quadro é a transcrição de obras desse repertório e adaptação de sua instrumentação para grupos de câmara menores, com exclusão até mesmo da parte vocal. Essas transcrições podem proporcionar de maneira mais eficaz o contato e a experimentação com as assim-chamadas práticas de performance historicamente informadas *(Historically Informed Performance* ou *HIP*), seja a partir da adaptação de referências (auditivas e textuais) já consolidadas na interpretação do repertório europeu, seja a partir da análise de elementos históricos, formais e possíveis figuras de retórica. No presente trabalho, estas questões são abordadas no *Recitativo* e *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio, douto, peregrino* (anônimo, Salvador, 1759) para soprano, dois violinos e baixo contínuo, transcrita para um instrumento de cordas orquestral solista (violino, viola, violoncelo ou contrabaixo) e cravo.
Palavras-chave: práticas de performance historicamente informadas; música colonial brasileira; Cantata *Heroe, egregio*; transcrição musical; cordas orquestrais, cravo.

Heroe, Egregio for double and harpsichord: interpretive and pedagogical aspects in a transcription of a cantata from the Brazilian colonial repertory

Abstract: The still limited access to scores and concerts of the vast Brazilian music repertoire from the eighteenth and nineteenth centuries and its stereotyped instrumentation (almost always sacred vocal music with orchestral accompaniment) are obstacles for the inclusion of this repertory in the country's instrumental music curricula and its appreciation by a wider audience. An alternative for this situation is the transcription of works and change of their instrumentation to fit smaller chamber formations, including those without singing. Moreover, these transcriptions could also allow the contact and experimentation with the so-called Historically Informed Performance (HIP), departing either from the adaptation of (aural and textual) references already consolidated in the interpretation of the European repertoire or from the analysis of historical and formal elements and rhetorical figures. This article addresses these questions in the *Recitativo* e *Aria* from the academic cantata *Heroe, egregio, douto, peregrino* (anonymous, Salvador, 1759) for soprano, two violins and basso continuo, transcribed for a solo orchestral string instrument (violin, viola, violoncello or double bass) and harpsichord.
Keywords: Historically Informed performance; Brazilian colonial music; Cantata *Heroe, egregio;* music transcription; orchestral strings, harpsichord.

Recebido em: 26/09/2007- Aprovado em: 12/01/2008

1- Introdução:

As crescentes e significativas contribuições da musicologia histórica brasileira que, grosso modo, já abrangem resultados de pesquisadores de três gerações, têm chegado aos músicos e público por meio da redescoberta e publicação de manuscritos e realização de concertos do repertório colonial e imperial brasileiro. Entretanto, além do acesso limitado às partituras e do pequeno número de concertos, há um outro obstáculo para que a música brasileira deste período faça parte do dia-a-dia das graduações, pós-graduações ou cursos livres de música, especialmente no caso dos instrumentistas, que perfazem o maior número de alunos. Por ter sido patrocinada quase que exclusivamente pela igreja, a grande maioria das obras deste repertório é constituída de música religiosa vocal (coro; às vezes com solistas) com acompanhamento de orquestra (em que predominam cordas, flautas e trompas). Geralmente, as cordas orquestrais são tratadas homofonicamente, com destaques ocasionais que, via de regra, privilegiam os primeiros violinos. Mesmo mais tarde, ao longo do século XIX, com a crescente ênfase nas canções e na ópera, a escrita instrumental de câmara brasileira (especialmente a que não inclui o teclado) continuou em segundo plano. Como resultado desse quadro, do ponto de vista didático e do desenvolvimento dos currículos das escolas voltadas para a formação de instrumentistas, verifica-se um afastamento e desconhecimento desse vasto acervo musical, apenas mitigado por esporádicos concertos em que as partes individuais dos instrumentos não parecem muito atraentes aos que as tocam.

O desconhecimento sobre esses compositores e seus estilos por parte da maioria dos alunos e professores de música no Brasil (entre os quais se incluem os presentes autores) motivou a abertura de uma nova vertente no Projeto Pérolas e Pepinos da Performance Musical (para mais detalhes, veja Diretório dos Grupos de Pesquisa no site do CNPq). O procedimento da transcrição musical foi escolhido como meio para colocar um número maior de músicos e público em contato com o repertório que se estende desde o descobrimento do Brasil até pelo menos o início do século XX. As transcrições musicais são entendidas aqui como um procedimento de re-leitura de partituras envolvendo uma mudança idiomática de instrumentação (no presente estudo, o grupo original se reduz a contrabaixo e cravo) e, muitas vezes, mudança de tonalidade (no presente estudo, de Fá Maior para Ré Maior) e pequenos ajustes composicionais ao nível das articulações, dinâmicas e ornamentações. Em que pese a visão purista *urtext* de se considerar apropriada apenas a escrita dos manuscritos originais, o procedimento da transcrição foi amplamente utilizado pelos principais compositores europeus dos períodos barroco, clássico e romântico e, mesmo, do século XX (BORÉM, 1998). Dentro deste projeto, buscou-se, num primeiro momento, exemplificar o desenrolar histórico de nossa música erudita, selecionando-se compositores ou obras relevantes como as primeiras partituras encontradas no Brasil – a exemplo da cantata acadêmica[1] *Heroe, egregio* e a *Sonata Sabará,*[2] ambas de compositores anônimos – e de autores como João de Deus de Castro Lobo, Sigismund Neukomm, Gabriel Fernandes da Trindade, João Rodrigues Cordeiro e Carlos Gomes, dentre outros.

Além destes obstáculos, outra questão que emerge na aprendizagem e interpretação deste repertório é o pouco contato dos instrumentistas de cordas brasileiros com as chamadas práticas de performance historicamente informadas (ou HIP, *historically informed performance).* Esse tipo de prática instrumental, historicamente fundamentada e já bastante difundida na Europa, inclui tanto a utilização de instrumentos e acessórios característicos de cada período musical (e.g., arcos barrocos, de transição e clássicos, cordas de tripa com afinações mais baixas, instrumentos com braços mais próximos do tampo etc.), como também procedimentos estilísticos específicos na realização musical de cada período (e.g., articulações e dinâmicas não explicitadas pela notação musical, ênfases derivadas da retórica musical, realização de ritmos e de ornamentação, elaborações de caráter improvisatório etc.). Em função do caráter didático desta proposta, propõe-se aqui uma livre experimentação com as HIP, especialmente para os intérpretes que não dispõem de instrumentos adaptados e acessórios próprios dos períodos barroco e clássico, o que é a realidade para a grande maioria dos instrumentistas no Brasil. Nesse sentido, consideramos pontos de partida a adaptação, ao repertório brasileiro, de referências (auditivas e textuais) já consolidadas na interpretação do repertório europeu, a análise de elementos históricos e formais, a relação texto-música e a identificação de possíveis figuras de retórica.

A obra do período colonial brasileiro abordada neste estudo é a cantata acadêmica *Heroe, egregio, douto, peregrino* para soprano, dois violinos e continuo. Ainda gozando do *status* de obra erudita mais antiga descoberta no Brasil (Salvador, 1759), essa cantata composta em duas partes - *Recitativo* e *Ária* - foi o centro de polêmicas discussões a respeito de sua autoria: após ter sido designada ao português Caetano Melo de Jesus (autor de um histórico tratado musical e residente na Bahia naquele período), permanece hoje com autoria anônima.

A partir da restauração do manuscrito pelo musicólogo Paulo Castagna (ANÔNIMO, 1997), a obra foi transcrita para um instrumento de cordas orquestral solista - o contrabaixo - e cravo (ANÔNIMO, 1999). Ela foi escolhida com o objetivo de promover o exercício de elementos de interpretação estilística do barroco, estilo com o qual identificamos essa obra do período colonial brasileiro. Dentro do caráter didático deste trabalho, optou-se também por uma não adesão a estilos nacionais específicos, mas sim pela oportunidade de exercitar práticas que, se são mais características dos estilos francês ou italiano (HANSELL, 1974), podem ser verificadas na síntese dos *goûts réünis*[3] do alto barroco, epitomizada na música de Bach.

2 – Aspectos da relação texto-música e figuras de retórica no Recitativo e na Aria da cantata acadêmica *Heroe, Egregio*

A língua dos textos dos dois movimentos (Ex.1 e Ex.2) é o português arcaico - o que é surpreendente para o período, uma vez que o latim ainda era a língua predominante na música -, mas adequado ao contexto, se considerarmos que sua natureza lisonjeira e profana deveria ser facilmente compreendida: os textos parecem destinados a saudar a chegada do magistrado português José Mascarenhas (ANÔNIMO, 2000), designado para legislar na Bahia em meados do século XVIII.

A natureza prática e, aparentemente sem grandes pretensões poéticas, é evidente tanto na escolha das palavras quanto na estrutura formal. As repetições, sobretudo na *Aria*, parecem concebidas para servir às intenções melódicas e retóricas. Por exemplo, as quatro recorrências do trecho *"Gigante mostrará, gigante mostrará; Gigante mostrará, gigante mostrará"* (c.33-50) aparecem depois reduzidas a três, incompletas, em *"Gigante mostrará, mostrará; Gigante mostrará"* (c.91-101). Essa assimetria do texto é reproduzida na música, resultando numa forma musical por vezes fragmentária, cujo fraseado não obedece à quadratura que já começava a predominar na música européia a partir do início do século XVIII. Assim, os textos em questão, se caracterizam mais pelos procedimentos composicionais de justaposição de trechos melódicos do que pela atenção às estruturas formais simétricas. Aparece aqui uma especulação cara à musicologia brasileira, mas cujo aprofundamento escapa ao escopo deste trabalho: esta desatenção aos cânones composicionais europeus resultaria de uma liberdade de escolha do compositor ou de um distanciamento entre a colônia e a matriz européia?

Heroe, egregio, douto, peregrino Que por impulso de feliz destino Nesta cabeça do Orbe Americano Peregrino aportaste E o soberano Divino Auctor da coisas Vos tem nella Porq possais mais tempo esclarecella Com vossa presença esclarecida E de vossas asçõens honra súbita E bem q. quis a mísera fortuna Que vos fôsse molesta e que importuna A hospedagem senhor desta Bahia Sabem os Ceos e testemunhas Sejão que della Os naturaes só vos desejão Faustos annos de vida e saúde E prospera alegria Pela affável virtude De nossa generoza urbanidade Com q.a todos honraes desta cidade	Oh! Quem me dera a voz, me dera a lyra de Amphiam e de Orfheo Que arrebatava os montes e fundava cidades! Pois com ellas erigirá Hum Templo que serviu por memória De eterno monumento a vossa Glória Oh! Se também tivera as cem bocas da Fama Com que as esferas Podesse toda encher do vosso nome Porq. a seu cargo a eternidade o tome Oh! Se também tivera o canto grave Da Filomela doce; o cisne suave! Vosso louvor sem pauza cantaria Com clauzula melhor; mais harmonia Mas já que nada tenho Para tão relevante desempenho Calarey como calão os prudentes Por não errar com frases incidentes, Ou do modo que posso, Celebrarey por grande o nome vosso.

Ex.1- Letra do *Recitativo* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

A Se o canto enfraquecido, enfraquecido Não pode ser que cante a glória me levante De nome tão subido Mayor vigor o affecto Gigante mostrará, gigante mostrará Gigante mostrará, gigante mostrará Que cante não pode, não, não pode Se o canto enfraquecido, enfraquecido Não pode ser que cante a glória relevante De nome tam subido, tam subido Mayor vigor o affecto Gigante mostrará, mostrará Gigante mostrará	Não pode ser que cante o canto enfraquecido Mayor vigor o affecto Gigante mostrará, gigante mostrará Mostrará. B Pois tendo por objecto Heroe de tal grandeza A mesma natureza De grande adquirirá, adquirirá.

Ex.2 - Letra da *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

Independentemente da qualidade dos textos, o compositor buscou expressar musicalmente o seu caráter apologético. Alguns exemplos encontrados no *Recitativo* são:

- as semicolcheias anacrústicas do motivo inicial dirigindo-se para o agudo no seu início (c.1-2) preparando a lisonjeira introdução: *"Heroe, egregio,douto, peregrino..."*;
- o súbito acorde de dominante da dominante apoiando o verbo de ação *"...aportaste..."* (c.11);
- a tonalidade da tônica maior de Fá (c.28) sob a frase "*sabem os Ceos ...*" em contraste com a imediata tônica menor que a precede no primeiro tempo do mesmo compasso;
- a emulação de um *glissando* nas cordas sugerindo o arpejo e sonoridade da lira *"... de Orpheo..."* (c.45);
- o agrupamento das colcheias descendentes - inicialmente em tercinas e depois duas a duas – constituindo a figura conhecida como suspiro *(sigh),* intercalando e sublinhando o trecho *"... Oh! Se também tivera o canto grave..."* (c.68-72), e complementando logo a seguir em *"... da Filomena doce...";*
- a recorrência do motivo da passagem anterior, desta vez em uma variação mais alegre, porém estática (semicolcheias em graus conjuntos ligadas duas a duas no agudo), sobre uma harmonia de dominante da dominante (c.72-73);
- e sua repetição logo em seguida, parecendo representar o bater de asas do *"...Cisne suave!..."* (c.74-75), agora sobre a harmonia de tônica do tom da dominante menor (Dó menor);
- ao final do *Recitativo,* a redução da atividade rítmica do acompanhamento (predominantemente no estilo *secco* até então) que imerge o soprano em uma homofonia de longas notas (se aproximando mais do *recitativo accompagnato*),[4] como um canto humilde e submisso em *"...Mas já que nada tenho para tão relevante desempenho, Calarey, como calão os prudentes..."* (c.80-87).

Do ponto de vista harmônico e formal, toda a divagação e honraria sugeridas no texto do *Recitativo* são representadas por um longo passeio que parte da tonalidade principal de Fá maior[5] e a ela retorna no final, ilustrando *"como calão os prudentes".* O giro tonal que pontua o texto repousa passageiramente em tonalidades intermediárias, vizinhas e homônimas, como Dó menor (c.14), Mi b maior (c.21), Fá menor (c.25), Fá maior (c.28), Ré menor (c.31), Lá menor (c.36), Mi menor (c.46), Ré menor (c.52), Sol menor (c.62) e Dó menor (c.74). Ressalta-se que a tonalidade de Mi menor (ou Dó # menor na transcrição), a mais afastada do tom do movimento (Fá Maior, ou Ré Maior na transcrição), foi escolhida para sublinhar a longínqua *"lyra de Amphiam e de Orfheo"*. Em todo o percurso tonal do *Recitativo*, também se observa uma grande predominância das funções harmônicas de acordes dominantes e de tônica que, ao se alternarem, enfatizam o caráter passageiro das tonalidades. Essas incursões tonais, gerando matizes de cores contrastantes, avivam o texto literário.

No original da *Aria* há uma interação motívica entre as partes da voz solista e do grupo que a acompanha, na qual a relação texto-música pode ser observada em vários pontos:

- no arpejo ascendente e ornamentado por mordentes que sublinha o sentido elevado da frase *"...de nome tão subido..."* (c.30), o qual ainda é reforçado pelo direcionamento para o tom da dominante, que se instala (c.32) e permanece até o final da primeira seção (c.54);
- no enérgico movimento melódico do trecho em que a dominante é repetida diversas vezes e com ornamentação enfática (c.32-33) sobre as palavras *"...mayor vigor o affecto..."*;
- no longo melisma sobre a sílaba *"rá"* do trecho *"...gigante mostrará..."* (a partir do c.35), melisma que se repete mais à frente nos c.73-78 e c.93-96 e, depois, sobre a primeira sílaba da palavra *"adquirirá"* (c.115-122) em uma demonstração de virtuosismo que, não apenas exalta o homenageado, mas também parece aludir à estatura musical da própria solista;
- no jogo perguntas e respostas curtas entre o soprano e o acompanhamento (c.55-58) do trecho *"...Que cante não pode, não, não pode..."*, cujas semicolcheias repetidas do acompanhamento (c.57) apóiam o seu caráter resignado.

Do ponto de vista formal, percebemos três seções – ABA - na *Aria,* cujas estrofes vocais são intercaladas por trechos instrumentais e organizadas da seguinte maneira:

- **Seção A** (c.1-107): constitui uma grande seção em forma binária (a + a'). A primeira parte a se caracteriza pela introdução instrumental e sua repetição vocal abrangendo os cinco versos da primeira estrofe e cuja relação tonal parte da tônica e conclui no tom da dominante, com os instrumentos cadenciando no novo tom (c.50-54). Uma transição, construída sobre as palavras "que cante não pode, não, não pode" conduz à segunda parte a' da **Seção A** e ao retorno da tonalidade principal, que se caracteriza, sobretudo, pela repetição da primeira estrofe partindo da tonalidade da tônica e nela mesmo concluindo com uma cadência instrumental (c.107).

- **Seção B** (c.108-129): seção central comum às árias no século XVIII, possui uma extensão

expressivamente mais curta do que a **Seção A,** contrastando também com esta por ter uma textura polifônica, uma harmonia que privilegia a região da relativa menor como tonalidade principal e por transitar menos por outras tonalidades. A cadência instrumental ao final deste trecho traz de volta a tonalidade inicial do movimento e a recondução à **Seção A,** indicada pelo *"dal segno ao FIM".*
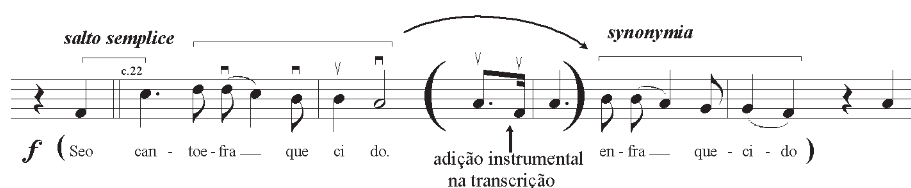
No processo de transcrição musical, procurou-se não interferir nas figuras de retórica recorrentes em ambos os movimentos. Na entrada da voz na *Ária*, por exemplo, é mantida a ênfase da 4ª justa ascendente no *salto semplice* (um salto de intervalo consoante de 3ª ou maior; BARTEL, 1998, p.380) que sublinha "Se o canto. . ." (Ex.3, c.22). Ainda no Ex.3 (c.24-25), pode-se observar uma recorrência de *synonymia* (figura de repetição melódica; BARTEL, 1998, p.405-408) em uma progressão melódica descendente na qual é repetida a palavra ". . . enfraquecido. . ."

Também no *Recitativo,* muitas figuras retóricas potencializam a natureza pictórica de palavras ou idéias do texto. Por exemplo, a *anabasis (*ou *ascensus*; BARTEL, 1998, p.179-180) que enfatiza a conotação ascendente do trecho "*que por impulso do feliz destino*" (Ex.4a; c.7) ou, ainda, o movimento para o grave da *catabasis* (ou *descensus*; BARTEL, 1998, p.214-215) que sublinha o trecho "*Oh! se tivesse o canto grave*" (Ex.4b; c.67).

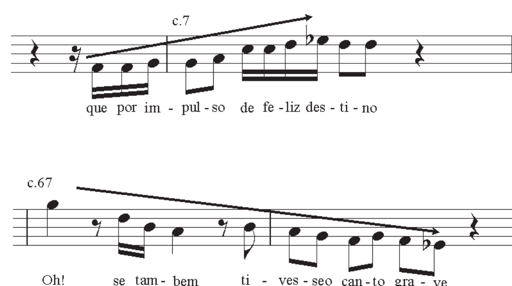
3 – Aspectos técnico-musicais na interpretação do Recitativo e da Aria da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

Os aspectos da relação texto-música e a utilização de figuras de retórica no *Recitativo* e na *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio* (alguns dos quais foram apontados acima), muitas vezes ocorrem entrelaçados entre si, provendo um excelente ponto de partida para uma interpretação bem fundamentada. No *Recitativo*, o maior desafio é manter o interesse musical, já que o texto sobre o qual a música foi construída foi suprimido com a parte vocal. Assim, sugere-se uma opção pela variedade e ampliação dos contrastes para sublinhar seu conteúdo. A natureza mais ou menos positiva das palavras, o caráter das inflexões, o contorno melódico, as tensões e relaxamentos das progressões harmônicas e o modo de início e conclusão das frases dão ao intérprete uma ampla gama de possibilidades de retenção ou adiantamento do tempo, de valorização dos silêncios, de ênfase das dinâmicas nos momentos mais agitados ou reflexivos e mesmo de mudança de timbre.

TARLING (2000, p.218) e HURAY (1990, p.101) citam diversos autores de tratados barrocos (Quantz, Pasquali, Telemann, Heinichen, Niedt, Mattheson e Türk) para concluir que a prática de acompanhamento mais corrente no *recitativo secco* era tocar os acordes arpejados e curtos, mesmo quando a notação incluía notas longas, para que a textura não obnubilasse a condução melódica. Entretanto, TARLING (2000, p.219) distingue gradações do "acompanhamento curto" (*short accompaniment*), o qual pode ser realizado mais curto para as palavras (e ritmos) mais agitadas, e menos curto para as palavras (e ritmos) mais reflexivas e lânguidas. No nosso *Recitativo,* predominam as características do *recitativo secco*, no qual se observam as interferências do acompanhamento somente ao final das frases da voz solista. Entretanto, as pontuações do acompanhamento não se limitam a simples acordes, mas geralmente incluem frases mais



Ex.3 – Figuras retóricas do *salto semplice* e da *synonymia* no início da *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*



Ex.4a e 4b – Figuras de retórica da anabasis e da catabasis no Recitativo da cantata acadêmica Heroe, egregio

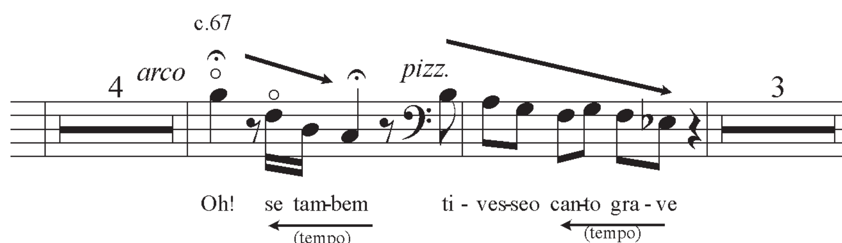
longas e com desenvolvimento motívico, gerando um intenso padrão dialógico entre solista e grupo orquestral. Esporadicamente, ocorrem também passagens no estilo do *recitativo accompagnato* (c.28 -29, c.43-48 e, especialmente, c.82-87). Assim, o instrumentista solista, na transcrição, pode dispor, na maior parte do tempo, de bastante liberdade e variedade na realização do *Recitativo*, tanto em relação à realização rítmica, quanto em relação às sutilezas de atmosfera sugeridas pelo texto.

A redução da paleta tímbrica na instrumentação original da obra - concebida para soprano solista, dois violinos, baixo e contínuo - para apenas um instrumento solista e cravo, pode ser compensada na exploração de outras possibilidades idiomáticas desses instrumentos. O *pizzicato,* por exemplo, já era uma técnica de articulação das cordas orquestrais conhecida desde o início do Barroco, especialmente nos efeitos imitativos (TARLING, 2000, p.8), a exemplo da luta de espadas no *Combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624) de Monterverdi ou dos tiros de armas de fogo nas cordas graves da *Battaglia* (1673) de Heinrich I. F. Biber. Já os harmônicos naturais, chamados de *flageolet* no barroco, aparecerem mais ao final deste período e eram utilizados com reservas.[6] Entretanto, eram um recurso adotado em passagens virtuosísticas e também pelos violinistas que temiam a região aguda, como apoio para garantir uma boa afinação (TARTLING, 2000, p.75). No Ex.5, depois de quatro compassos sem tocar, o canto solista diz a pequena frase "*Oh! Se também tivesse o canto grave. . .*" e, depois, permanece mais três compassos sem tocar. Esta intervenção do canto, de caráter catabático (vide Ex.4b acima) muda a atmosfera do discurso (seguindo, o texto diz "*. . . da Filomena doce. . .o cisne suave!*"). Sua interpretação pode ser realçada, na transcrição para o contrabaixo, primeiro, retendo o tempo, como em uma fala mais reflexiva. Segundo, explorando os timbres suaves dos harmônicos naturais na parte mais aguda ("*Oh! Se também. . .*") e dos *pizzicati* na parte mais grave, que para maior dramaticidade, podem ser transpostos uma oitava abaixo ("*,. . . tivesse o canto grave").*
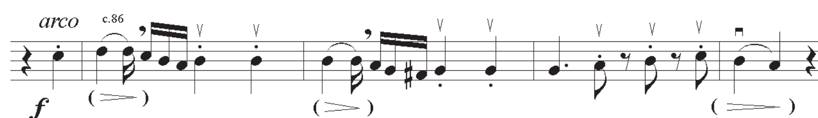
Tratemos, agora, de alguns exemplos de interpretação na *Aria*. Na sua transcrição, a mudança de *arco* para *pizzicato* pode ser utilizada não apenas em situações em que o interesse melódico se transfere para o teclado (c.43-46, c.82-85), mas também para sublinhar ecos e assim, enfatizar tanto a redução da dinâmica quanto a variação tímbrica (c.27-29, c.64-66, c.93-95).

A escolha de arcadas de acordo com a natureza dançante da música francesa (e consequentemente mais delicada, menos intensa e mais destacada, se comparada à italiana) tendia a valorizar arcadas mais curtas, mais articuladas e cuja ênfase nos tempos fortes favorecia sua realização com arcadas para baixo, como relata e exemplifica Georg Muffat no seu *Floregium secumdum* (citado por HURAY, 1990, p.26-28). Há alguns trechos, na *Ária*, cuja repetição de notas também sugere essa ênfase no primeiro tempo. Quando este primeiro tempo for precedido de notas repetidas ou anacrústicas, estas poderão ser articuladas mais curtas, como nos c.8-10 no cravo; ou nos c.85-89 (Ex.6) no instrumento de cordas solista.

No barroco, era comum a re-elaboração musical baseada tanto em adição quanto em subtração de notas (BORÉM, 2004). Um exemplo do primeiro caso na transcrição, semelhante ao processo de simplificação rítmica denominado *Dekolorieren* ou "des-ornamentação" (BENT,



Ex.5 – Interpretação da relação texto-música em *catabasis*, com utilização de tempo mais reflexivo, harmônicos naturais, *pizzicati* e oitavação no grave do contrabaixo no *Recitativo* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*
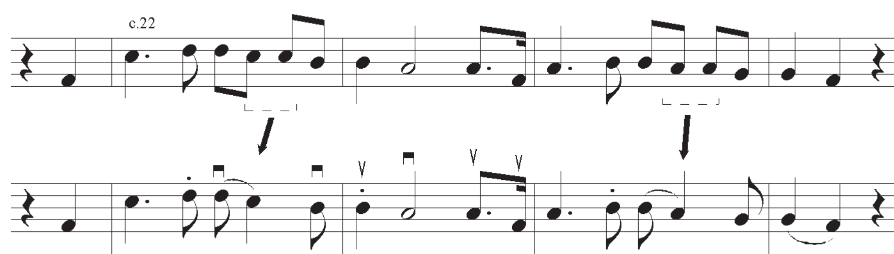


Ex.6 – Escolha de arcadas para trechos anacrústicos ou com valorização do tempo forte na

1980, p.38), aparece na simplificação rítmica do motivo inicial exposto pelo cravo nos c.1 e c.3 - duas colcheias substituídas por uma semínima em síncopa, simplificação que que, depois, é repetida nos c.22 e c.24 pelo solista (Ex.7). Esta decisão é amparada pela evidência da síncopa estrutural que recorre muitas vezes ao longo da *Aria* (c.12-13, c.18-19, c.41-42, c.53, c.59, c.61, c.63, c.65, c.72, c.97, c.105-106, c.126, c.128 na parte do acompanhamento e, na parte do solista, nos c.26, c.28, c.34, c.41, c.63, c.65, c.72, c.80, c.88, c.90, c.96-97 e c.117).

Sabe-se que tanto a adição de notas ao original quanto o acréscimo de ornamentos com o intuito de dar movimentação e valorizar dissonâncias eram uma prática comum no barroco. No c.100 da *Aria,* há um acorde napolitano *(ac.N* = Réb-Fá-Láb) que precede o acorde de sétima da dominante Si-Ré-Fá (sem a fundamental Sol) e que repousa momentaneamente sobre uma *fermata*. Em seguida, este progride para o acorde de Dó-Mi-Sol, o qual também repousa sobre outra *fermata* e finalmente alcança seu real objetivo, o acorde de Fá Maior (c.101), tônica da peça. Estas duas *fermate* propiciam um acúmulo de tensão e enfatizam a ambigüidade tonal entre Dó Maior e Fá Maior. Se na parte do cravo, ouve-se uma resolução de uma *fermata* para a outra, na parte da voz solista a expectativa da resolução é contrariada (a nota Fá, sétima do acorde de dominante sem a fundamental, sobe para o Sol, ao invés de descer para o Mi). Assim, o acorde de Dó maior é ambiguamente funcional: tônica com a harmonia que o precede (napolitano e dominante) e dominante com a harmonia que o segue (Fá M, tonalidade da peça). Neste momento de dupla suspensão do fluxo musical, entre as duas *fermate*, foi sugerido o acréscimo de uma pequena *cadenza* na transcrição da *Ária*, na forma de um *passagio* ascendente de natureza improvisatória. O Ex.8 mostra duas opções acrescidas à linha do instrumento solista (c.100), ambas a partir de materiais temáticos da própria *Ária* (a opção de cima apresenta mais uma *fermata*, como um repouso intermediário no movimento ascendente). Ao final da *cadenza* se pode observar também a valorização da dissonância na resolução cadencial sobre a tônica, também com duas opções: apojaturas simples ou dupla sobre a sensível (c.101).

As repetições de seções ofereciam aos músicos do período barroco a oportunidade de variar melodicamente um mesmo trecho e, dessa maneira, exercitar suas habilidades



Ex.7 – Simplificação rítmica do original (pauta superior) na transcrição (pauta inferior) da *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

cadenza

valorização da dissonância

c.99

(Dó Maior: ac.N - - - - - - - - - - - - - V7 - I)

Fá Maior: V7 / V - V - - - - - - - - - - I

Ex.8 - Duas opções de pequena *cadenza*, acrescentadas ao original da *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio* na forma de *passagio* e com valorização da dissonância na resolução da cadência.

improvisatórias. DART (2000, p.68-69) é enfático sobre a necessidade desta prática:

> "Os intérpretes virtuosos do século XIX e de séculos anteriores eram homens de uma formação completamente diferente. No melhor dos casos, consideravam o texto do próprio compositor como um desafio à sua inventividade e a seus recursos, um elemento básico a ser embelezado aqui e ali com variações, *roulades* e improvisos. Ferdinand David, por exemplo, era muito admirado há uns noventa anos atrás pela habilidade com que introduzia repetições variadas na interpretação da música de Mozart e Haydn. . . qualquer intérprete do século XVIII que tocasse, digamos, a primeira parte de uma sarabanda e depois a repetisse nota por nota seria considerado um chato."

Observamos que os músicos da atualidade, em sua maioria, não exercitam práticas improvisatórias, o que era comum no período barroco. Neste sentido, a adição de ornamentos e elaborações à partitura original tem como objetivo estimular a contribuição do intérprete em uma realização mais característica do período. Assim, a recapitulação de materiais na *Aria* , como no motivo inicial da voz solista, nos permite intervenções que podem derivar de materiais contidos na própria obra e apresentar mudanças de articulação, provendo variedade, como demonstrado nos Exs.9a e 9b.

As *notes inégales*, com seu característico alongamento de notas na parte forte do tempo e encurtamento na parte fraca do tempo (TARLING, 2000, p.124-127), podem ser emuladas (mesmo com os arcos e instrumentos modernos) em trechos contendo graus conjuntos que podem ser agrupados dois-a-dois, como nos c.108-111 (Ex.10).

Da mesma forma, em que pese a maior dificuldade de realização nos arcos modernos, o efeito da *messa di voce* ou *enfler,* no qual o início da nota é atacado discretamente e seguido de um leve *crescendo* e *decrescendo* (TARLING, 2000, p.124-127), pode ser experimentado em notas de maior duração, como pode ser visto nos *crescendi* / *decrescendi* sugeridos entre parênteses no Ex.9b acima.

Exs.9a e 9b – Trecho original e trecho da transcrição repetido com variações na *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

Ex.10 – Realização de *notes inégales na Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

A prática comum das dinâmicas contrastantes *forte* e *piano (terraced dynamics)*, ou ecos, como diz DONINGTON (1982, p.33), mesmo que não explicitadas na partitura, podem ser aplicadas a trechos sugeridos pela repetição de frases, como mostrado no Ex.11, cujo efeito pode ser ampliado pela mudança de timbre (de *arco* para *pizzicato*) e registro (de agudo para grave) no contrabaixo, mudanças que podem ser também reforçadas no cravo, dependendo dos tipos de recursos disponíveis como variação de timbres, manuais e registros disponíveis.

Em relação à flexibilidade no andamento, TARLING (2000, p.180) chama atenção para a possibilidade de uma maior liberdade rítmica nos conjuntos instrumentais menores (como é caso desta transcrição, para dois instrumentos apenas). Especialmente nos momentos em que o ritmo harmônico do baixo é mais lento ou estacionário, o *rubato*, ou efeito de "fantasia" ou o efeito de *cadenza* podem fazer parte da imaginação do solista, como demonstra TARLING (2000, p.138) nas sonatas de Biber e Schmelzer. Já HURAY (1990, p.126), com base no tratado de Leopoldo Mozart, discute o caso em que a qualidade expressiva de notas sob uma mesma ligadura pode ser realçada se *"A primeira nota de uma ligadura fosse segurada um 'pouco mais', de maneira que a ligadura dê fluência à música, imprimindo a ela o sutil toma-e-devolve que é um dos esteios da performance musical".* Na *Aria*, estes procedimentos podem ser utilizados no motivo de semicolcheias que aparece nos c.74 e c.76 do Ex.12 e é recorrente em vários outros momentos da peça (c.95-96, c.104-105, c.116, c.123-125 e c.127).

Em relação à questão das dinâmicas, muitas vezes não explicitadas pela notação, GEMINIANI (1952, cf. Ex.XVIII, 9th e 10th) faz uma analogia entre as habilidades do orador em elevar e abaixar o tom da voz durante o discurso e a necessidade de dar direção à melodia. TARLING (2000, p.19) lembra que a abordagem retórica da música barroca emula, em última análise, *"uma imitação da linguagem e da voz que declama no estilo oratório... É impossível imaginar um discurso apresentado sem ênfases ou sem um leque de dinâmicas"*. Ela sugere a utilização de *"um estilo declamatório moderado com ênfases fortes e fracas, gradações de dinâmicas e não apenas introduzindo acentos nas notas dos tempos fortes".* Alguns exemplos referentes à supracitada proposição podem ser extraídos da transcrição da *Aria*, como as síncopes, o uso dos *pizzicatos*, as mudanças de registros, e as variadas articulações. Com relação ao padrão comum de apoio

Ex.11 - Utilização de ecos na *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

Ex.12 – Flexibilidade rítmica na interpretação da *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

nos tempos fortes, TARLING (2000, p.19) lembra que, ocasionalmente, este procedimento pode ceder lugar à ênfase no segundo tempo, com é o caso das síncopes.

Outra questão central, e ainda muito polemizada, é a utilização de *vibrato* nos períodos barroco e clássico. Estudos recentes sobre o *vibrato* no violino (MILSOM, 2007), realizados a partir de análise de gravações históricas do final do século XIX e início do século XX, mostram que, mesmo ao final do período romântico, e contradizendo a crença de muitos músicos, existiu uma cultura de restrita utilização do *vibrato* (e maior utilização de *portamenti*), que pode ser exemplificada tanto por Leopold Auer, quanto por Joachim e diversos seguidores da dita escola alemã do violino (MILSOM, 2007; RODRIGUES, 2007). Embora existam amplas evidências de utilização do *vibrato* na literatura do período barroco (DONINGTON, 1982, p.35-37; TARLING, 2000, p.58-62; DART, 2000, p.33-34; HURAY, 1990, p.141), a maioria dos autores e especialistas opta por uma utilização discreta e esporádica do mesmo, tratando-o no como uma categoria das ornamentações.[8]

Finalmente, um ponto ao qual os puristas geralmente fazem reservas: a utilização, na interpretação do repertório mais antigo, de recursos composicionais que, embora já aparecessem em partituras do século XVIII, tornaram-se mais freqüentes no contrabaixo somente dentro da estética romântica do século XIX. Observa-se na partitura original um virtuosismo vocal na ponte que conduz à recapitulação da **Seção A** da *Ária.* De maneira semelhante e ressaltando a natureza virtuosística do contrabaixo moderno na transcrição, procurou-se explorar uma realização mais rica do fragmento melódico cadencial que finaliza o melisma vocal (c.120-121). Primeiro, transpondo o motivo uma oitava acima e, depois, duas oitavas acima (Ex.13). Ainda neste mesmo trecho, recorreu-se à variação de timbres na repetição destes fragmentos, que explora a mudança de *pizzicato* para *arco* e, depois, para *arco* em harmônicos naturais.

4 - Conclusão

A cantata acadêmica *Heroe, egregio*, obra anônima de 1759 e uma das primeiras obras do período colonial brasileiro, contém diversos elementos formais, harmônicos e motívicos que a identificam (e alguns poucos que não se alinham) com a estética modelar do período barroco europeu. Tanto o *Recitativo* quanto a *Aria*, que são os dois movimentos que a compõem, podem servir como ponto de partida para o estudo deste repertório nacional ainda desconhecido da maioria dos músicos brasileiros, podendo servir também como material didático para o exercício de diversas práticas de performance do período. A transcrição da escrita original (soprano, dois violinos, baixo e contínuo) para uma instrumentação reduzida a um instrumento de teclado e um instrumento de cordas friccionadas solista (no caso estudado, um contrabaixo), pode auxiliar no ensino e difusão deste repertório. Sua adequação a esta nova proposta instrumental, especialmente para os instrumentos de cordas friccionadas, pode servir também ao objetivo de explorar as potencialidades idiomáticas, tímbricas e expressivas desses instrumentos, que na partitura original ficam menos aparentes pela presença do texto.

pizz.
arco
(tempo)
121

Ex.13 – Oitavações de fragmento melódico e variação timbrísica com utilização de *pizzicato*, *arco* e harmônicos naturais do contrabaixo em trecho cadencial da *Aria* da cantata acadêmica *Heroe, egregio*

Referências

ANÔNIMO. *Heroe, egregio, douto, peregrino: cantata acadêmica* . Ed. Paulo Castagna São Paulo: Ed. eletrônica do Editor, 1997.

______. *Recitativo e ária para José Mascarenhas*. Ed. Régis Duprat, Maria Alice Volpe e Flávia Camargo Toni. São Paulo: USP, 2000. 178p. (Coleção Uspiana - Brasil 500 Anos).

______. *Heroe, egregio: Recitativo e Aria, para contrabaixo e cravo*. Ed. Fausto Borém. Belo Horizonte: Musa Brasilis, 1999.

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in german baroque music*. Lincoln, EUA: Nebraska University Press, 1998.

BENT, Ian. *Analysis*. Glossário de William Drabkin. The Norton/Grove Handbooks in Music. New York: W. W. Norton, 1987.

BORÉM, Fausto. Livre ornamentação por adição e subtração em duas danças de Bach. *Per Musi*. v.9, jan/jun. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p.47-63.

______. Pequena história das transcrições musicais. *Polifonia*, v.2. São Paulo: Faculdade de Artes Alcântara Machado: 1998, p.17-30.

DART, Thurston. *Interpretação da música*. Trad. Mariana Czertok. Rev Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DONINGTON, Robert. *Style and performance: a handbook*. New York: W. W. Norton, 1982.

GEMINIANI, Francesco. *The art of playing the violin*. Ed. David Boyden. Londres: Oxford University Press, 1952 (ed. facsimile a partir do original de1751).

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. A history of western music. 4ed. New York: W. W. Norton, 1988.

HANSEL, Sven. *François Couperin´s comparison of french and italian music*. Iowa City, EUA: Ed. Autor, 1974.

HURAY, Peter Le. *Authenticity in performance: eighteenth-century case studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

MILSOM, David. Lecture-recital: Beethoven, Romance Op.59; Mendelssohn, Violin Concerto (excerpts); Spohr, Violin Concerto No.9, Slow Movement (excerpts); Brahms Violin Sonata , Op.108. *Anais do CHARM RMA Annual Conference: Musicology and Recordings*. Ed. Nicholas Cook e Carol Chan. Egham, Inglaterra: Royal Holloway, University of London: CHARM, 2007.

______. Using early arecordings to define performance traditions: the recordings of Marie Soldat-Roeger and Arnold Rosé. *Anais do CHARM RMA Annual Conference: Musicology and Recordings*. Ed. Nicholas Cook e Carol Chan. Egham, inbglaterra: Royal Holloway, University of London: CHARM, 2007.

RODRIGUES, Ruth. The Auer "inheritance" or not: a comparison of vibrato styles in the recordings of Leopold Auer and Benno Rabinof. *Anais do CHARM RMA Annual Conference: Musicology and Recordings*. Ed. Nicholas Cook e Carol Chan. Egham, Inglaterra: Royal Holloway, University of London: CHARM, 2007.

SADIE, Stanley (Ed.). Rhetoric and music. *The new Grove dictionary of music and musicians.* London: Macmillan, 1980. 20v.

TARLING, Judy. *Baroque string playing*. St. Albans Herts, Inglaterra: Corda Music, 2000.

Fausto Borém é Professor Associado da UFMG, onde criou o Mestrado e a *Revista Per Musi*. Idealizou e organizou o I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical. Coordena o grupos de pesquisa *PPPMUS* ("Pérolas" e "Pepinos" da Performance Musical) e o grupo de pesquisa interdisciplinar *ECAPMUS* (Ensino, Controle e Aprendizagem na Performance Musical), apoiados pelo CNPq, FAPEMIG e Fundo FUNDEP/UFMG, cujos resultados de pesquisa incluem um livro, capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edição de partituras e realização de recitais nos principais eventos nacionais e internacionais de contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil (que incluem o *Diapason D´Or* no Brasil pela gravação de um CD com Luis Otávio Santos e a *Orquestra Barroca da Pró-Música* em 2006) e no exterior como solista, teórico, compositor e professor.

Cecília Nazaré de Lima é Professora Assistente do Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG. Graduada em Piano pela Fundação Universidade Mineira de Artes (FUMA), atual Universidade Estadual de Minas Gerais, e em Composição pela Escola de Música da UFMG, em 2002 concluiu o Curso de Mestrado em Artes/Música, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – IA/UNICAMP –, com a defesa da dissertação *A fase dodecafônica de Guerra-Peixe: à luz das impressões do compositor*. Atualmente leciona disciplinas relacionadas à estruturação musical e tem publicado artigos nos principais periódicos brasileiros na área de música.

Notas

1 O termo cantata acadêmica foi criado pelo musicólogo Paulo Castagna quando da sua restauração e edição da obra Heroe, egregio, douto, peregrino.

2 O título Sonata Sabará foi dado pelo musicólogo Domingos Sávio Lins Brandão, quem restaurou e editou esta obra encontrada naquela cidade de Minas Gerais.

3 Este termo, que significa a união dos estilos francês e italiano no alto barroco, deriva do prefácio de François Couperin nos seus Les goûts reunis, oito peças de câmara publicadas em 1724 (GROUT, 1988, p.468-469).

4 Para mais detalhes sobre os estilos do recitativo secco e do recitativo accompagnato, veja TARLING (2000, p.218-220)

5 Na transcrição para contrabaixo, o tom original de Fá Maior foi mudado para Ré maior, no qual este giro corresponde às tonalidades de Lá menor (c.14), Dó maior (c. 21), Ré menor (c. 25), Ré maior (c. 28), Si menor (c. 31), Fá # menor (c. 36), Do# menor (c. 46), Si menor (c. 52), e Mi menor (c. 62), Lá menor (c. 74). Além disso, todos os exemplos neste artigo estão na tonalidade original para facilitar sua leitura pelo leitor não contrabaixista.

6 O *flageolet* foi visto por Leopoldo Mozart como ". . . um tipo de música que causa risos..." e por Le Blanc como ". . . sem ressonância, cuja pequenez não corresponde de forma alguma à sonoridade redonda das posições mais baixas." (ambos citados por TARTLING, 2000, p.75)

7 O procedimento de *Dekolorieren* foi sistematizado por volta de 1911-1912 por Arnold Schering e aplicado aos madrigais italianos do século XIV, como o primeiro procedimento analítico de *Gestalt* em larga escala (BENT, 1980, p.38). O pesquisador do barroco Sven Hansell mencionou em aula na University of Iowa (EUA), à qual estava presente o primeiro autor desse artigo, que organistas do barroco adotavam esta prática para simplificar trechos muitos elaborados.

8 Embora referências ao *vibrato* contínuo já apareçam no tratado de Geminiani, seu real contexto e significado da palavra "contínuo" é desconhecido e controverso. As primeiras evidências sonoras, como as gravações do violinista Joachim, que datam do final do século XIX, mostram que mesmo no período romântico, referências textuais sobre o *vibrato* contínuo não devem ser levadas em consideração literalmente (MILSON, 2007).

A *Missa Grande* de Antônio dos Santos Cunha: influências operísticas na obra de um compositor colonial mineiro

Edílson Rocha *(UFBA)*
ediassuncao@hotmail.com

Resumo: Este artigo faz um breve apanhado sobre o pouco que se sabe até o momento a respeito do compositor da Escola Mineira do final do século XVIII, Antônio dos Santos Cunha. Faz uma descrição física dos originais consultados da obra *Missa Grande* e procura identificar elementos de escrita operística presentes em vários pontos da composição. Também descreve dados curiosos e pitorescos que puderam ser descobertos a partir do estudo das partituras remanescentes.
Palavras-chave: musicologia; Antônio dos Santos Cunha; música colonial mineira; compositor; biografia; regência.

Missa Grande **by Antônio dos Santos Cunha: operistic influences in the work of a colonial Brazilian "mineiro" composer**

Abstract: This paper discloses a brief collection of notes about Brazilian composer Antônio dos Santos Cunha, from the late eighteenth-century Minas Gerais School. It describes the original scores of his masterpiece called *Missa Grande* and tries to identify operatic influences in several excerpts of the composition. This paper also presents anecdotal facts based on the study of the remaining scores.
Keywords: musicology; Antônio dos Santos Cunha; Brazilian colonial music; composer; biography; conducting

1- Objetivos

Este artigo tem por finalidade divulgar a obra de Antônio dos Santos Cunha, cujo repertório, apesar de grande valor musical é praticamente desconhecido. A partir da análise da obra *Missa Grande*, busca reconhecer influências que possam ser decisivas para a identificação e reconhecimento de seu autor, bem como tenciona gerar informações úteis para sua interpretação e contribuir para o desenvolvimento de pesquisas musicológicas em torno do repertório colonial e histórico da cidade de São João del-Rei, MG.

2- Introdução

Muito pouco se sabe sobre Antônio dos Santos Cunha. Nos arquivos das orquestras de São João del-Rei, MG, existem apenas cinco obras deste compositor. São elas:

- *Missa Grande*
- *Missa e Credo a Cinco Vozes*
- *Novenas de Nossa Senhora da Boa Morte*
- *Responsórios para Quarta, Quinta e Sexta Feira Santas*
- *Pange Língua a Baixo Solo* (NEVES, 1982).

A rigor não se pode dizer que seja um compositor mineiro ou mesmo brasileiro. O caráter de sua obra evidencia uma sólida formação, que pode não ter sido adquirida em terras brasileiras. Existem alguns indícios de que seja português apesar de suas únicas obras conhecidas até o momento estarem em arquivos nacionais. José Maria Neves, ilustre musicólogo chegou a empreender pesquisa em Portugal, nas cidades de Évora e Coimbra. Segundo sua irmã Stella Neves, maestrina da Orquestra Ribeiro Bastos em São João del-Rei, nesta empreitada o pesquisador encontrou boa quantidade de músicos homônimos, "mais ou menos uns vinte". Em face de tal descoberta e da quantidade de dados que precisariam ser levantados, José Maria Neves desistiu e preferiu pesquisar Sigismund Neukomm (NEVES, 2004). Alguns indícios importantes levantam grande possibilidade de que fosse branco, e não negro ou mulato como a maioria dos músicos radicados na São João del-Rei setecentista (KIEFER, 1977). Existe anotação dando seu ingresso na Ordem Terceira do Carmo em 1800 bem como está registrado em livro de termos da Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Passos, sua admissão como irmão em 1801. Estas associações somente aceitavam brancos e não há indícios de que tivesse renunciado à condição de homem de cor. Assim como os negros e mulatos, que encontravam na prática musical uma possibilidade de ascensão social numa época em que isto era muito raro, uma boa leva de portugueses também buscou as Minas Gerais de outrora em busca de trabalho e riqueza. Se Santos Cunha foi um destes não se sabe, mas uma anotação de 1815 o menciona como ausente para Lisboa (NEVES, 2000). Existe uma versão da *Missa e Credo a 5 Vozes* no cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Recebido em: 15/08/2008 - Aprovado em: 11/03/2008

Nesta versão, aparentemente autógrafa, apresenta uma dedicatória ofertada a D. Pedro I e em seu texto pode-se ler uma referência ao Dia do Fico, evento acontecido no ano de 1822. Do punho do próprio Santos Cunha, tal dedicatória só tem sua assinatura e uma breve reverência, o que indica que esteve na corte naqueles idos. É tudo que existe de informações concretas sobre o compositor.

Baseando-se nestes dados escassos, na análise de suas obras e em especulações ainda frágeis, calcula-se que tenha nascido por volta de 1775 e falecido em data posterior a 1822 (ROCHA, 2007).

Aloísio VIEGAS (2004) relata que falta até o presente momento pesquisa direcionada em documentações e arquivos. Se não for encontrada documentação cartorial, registro de bens ou anotações do gênero, poderá se tornar muito complicada a busca de informações, uma vez que restam para consulta apenas as anotações em documentação eclesiástica, muitas vezes incompletas. O próprio Aloísio Viegas narra que na Ordem do Carmo era hábito que os livros de entrada dessem o nome do ingressante, a filiação e o local de moradia. Sabendo disso, Viegas procurou por esta informação com muita esperança, uma vez que surgiriam daí mais informações, mas para decepção geral, estava faltando exatamente a folha em que deveriam constar os dados do compositor (VIEGAS, 2004).

3- A *Missa Grande*

Suas cópias estão no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos em São João del-Rei e foram encontradas empacotadas, amarradas com barbante junto a outras peças variadas e um recado que dizia "impossível de ser tocado" (NEVES, 2004). Trata-se de partituras avulsas, de partes instrumentais separadas, feitas por pelo menos sete copistas diferentes, provavelmente em épocas distintas. Apresentam sinais de intenso manuseio e algumas estão em péssimo estado de conservação. Muitas notas e compassos foram roídos por insetos nas cópias que parecem ser as mais antigas. Nenhuma das partes é autógrafa e estão encadernadas, separadas por instrumento e por vozes.

Apesar do nome pela qual a obra é conhecida, trata-se de uma missa breve, em estilo clássico, que conta apenas com o *Kyrie* e o *Gloria*. Não apresenta o *Quoniam tu solus*, sendo que as cópias remanescentes o indicam "em cartina", ou seja, este trecho era para ser realizado a partir de cópia separada, não necessariamente do mesmo autor. As partes para contrabaixo e clarinete consultadas, por sua vez, apresentam uma linha melódica que seria correspondente ao *Quoniam* e indicam que seria para baixo solista. Os trechos se encontram na mesma tonalidade, Mi bemol maior, mas possuem quantidades de compassos muito diferentes. Levando-se se em conta que são cópias feitas por copistas diversos, é de se crer que não sejam composições de mesmo autor.

A *Missa Grande* apresenta a seguinte instrumentação original:

- Flauta
- Clarinetes I e II em Dó
- Trompas diatônicas I e II
- Violinos I e II
- Violas
- Baixo orquestral
- Coro misto a quatro vozes
- Soprano, contralto, tenor e baixo solistas.

É composta pelas seguintes partes

- *Kyrie*
- *Gloria*
- *Laudamus* (para soprano solo)
- *Gratias*
- *Domine Deus* (para terceto: soprano, tenor e baixo)
- *Qui Tollis* (para duo de soprano e contralto)
- *Cum Sancto*.

A obra tem como tonalidade principal o Ré maior e apresenta curiosidades, como uma evocação ao tema inicial da *Marselhesa* no *Cum Sancto Spiritu*. Existe um final alternativo na parte de flauta consultada e o *Gratias* aparentemente foi escrito para oito vozes. Existe anotado nas partes a indicação "a oito", mas só foram encontradas quatro partes vocais. Estas partes apresentam um tipo de escrita que pode parecer "soluçante", podendo talvez se tratar de acompanhamento para as outras vozes das quais ainda não se tem notícia. O *Laudamus* apresenta um solo de trompa, muito difícil de ser executado, pois emprega solos cromáticos numa época em que só existiam trompas diatônicas (Fig.1).

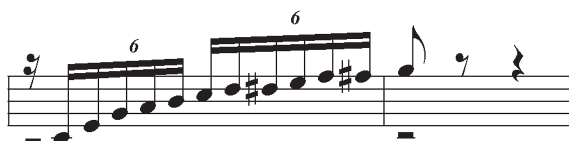


Fig.1: Trecho de parte do solo de trompa, em Fá, do *Laudamus*

Para sua execução, o trompista tinha que colocar a mão dentro do instrumento para ajustar sua afinação, em passagens de agilidade. Apesar de ser uma obra em estilo clássico, apresenta um *fugato* no *Cum Sancto Spiritu*, que revela o domínio deste processo, relativamente raro na música colonial sanjoanense.

4- Influência operística

Pode-se perceber em uma detida análise das partituras de Antônio dos Santos Cunha que sua preocupação é mais musical do que litúrgica, o que poderia indicar um interesse preponderantemente musical. VIEGAS (2004) chama atenção para a prosódia do texto "*in excelsis*" no *Gloria,* cuja execução, caso não seja devidamente corrigida, pode soar como uma maria-fumaça. É interessante observar na Fig.2, que o autor emprega dois textos superpostos, o que sacrifica a clareza do texto em nome da dramaticidade.

Caso seja de fato português, Santos Cunha poderia durante sua formação ter sido exposto à avassaladora influência da ópera italiana, que foi muito popular em Portugal. Sabe-se inclusive que o compositor italiano Scarlatti (1685-1757) chegou a trabalhar para o rei (DIAS, 2002), tamanha a predileção pelos compositores da península itálica.

A *Missa Grande* deixa patente o gosto de seu compositor pelo *bel canto*. O *Laudamus*, para soprano solista, além do solo de trompa, apresenta uma linha melódica vocal que exige fôlego e bons recursos interpretativos. O andamento solicitado é o *adágio*, em compasso 2/4, que ainda assim obriga o solista a alguma exibição de seus dotes vocais. Pode-ser ver na Fig.3 um pequeno trecho.

Pode-se observar que além de agilidade, a linha melódica exige grande extensão vocal, uma vez que chega ao Lá 2, altura não muito usual para o soprano. A Fig.4 mostra uma sugestão de cadência, onde o compositor obriga a intérprete a realizar quase duas oitavas, com indicação

Fig.2: trecho coral do *Gloria*, com o texto *in excelsis.*

Fig.3: trecho do solo para soprano do *Laudamus.*

Fig.4: cadência para soprano solo, c.99-101.

de dinâmica *f* no grave. É possível que as notas em fonte menor não sejam da lavra do autor, mas do copista.

A demonstração de virtuosismo prossegue pelos c.140-150 (Fig.5), em um longo dueto entre o soprano solista e a trompa (em Fá).

Pode-se ver também na Fig.6, uso de fusas, com um salto de sexta ascendente no c.160, e a chegada ao Lá agudo, clímax da frase e preparação para o final do trecho solista.

O *Domine Deus*, um *allegro* escrito para soprano, tenor e contralto solistas, em compasso 4/4, apresenta recursos típicos de tercetos operísticos, onde cada uma das vozes se apresenta para depois cantarem juntas e em determinados momentos empregando o texto com prosódia desencontrada. É que se pode ver na Fig.7.

Fig.5: dueto entre trompa e soprano no *Laudamus.*

Fig.6: fusas no soprano solo no *Laudamus.*

Fig.7: terceto para soprano, tenor e baixo no *Domine Deus*, c.147-149.

O *Qui Toll*is, duo para contralto e soprano, apresenta variações de andamento de caráter dramático. Inicia em *adágio,* emprega um trecho em recitativo, volta ao adagio para depois iniciar um andante. Pode-se ver neste último andamento uma série de "malabarismos" vocais (Fig.8 e Fig.9).

Segundo VIEGAS (2004), é francamente perceptível na obra de Santos Cunha a influência de *Rossini* (1792-1868). No *Cum Sancto Spiritu* da *Missa Grande* o emprego do baixo orquestral, bem como as cordas, lembram alguns trechos de óperas rossinianas, como a ária *La Calúnia* do *Barbeiro de Sevilha*. As Figs.10, 11, 12 e 13, a seguir, mostram trechos para comparação.

Fig.8: trecho em recitativo do dueto do *Qui Tollis.*

Fig.9: trecho extraído do andante do *Qui tollis*, onde se podem ver melismas vocais

Fig.10: violino I e II do *Cum Sancto.*

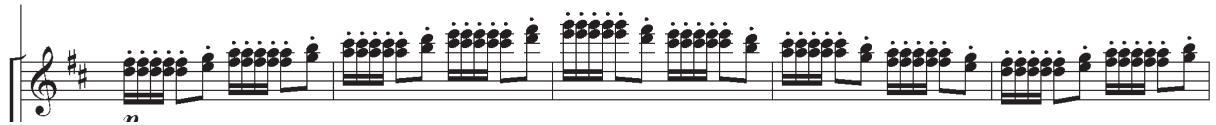


Fig.11: violino I, c.42-46 da ária *La calúnia,* de Rossini.



Fig.12: baixo orquestral, c.103-107 do *Cum Sancto.*

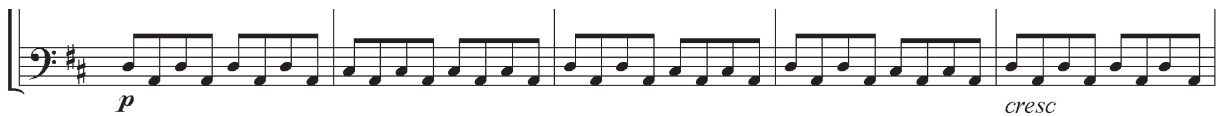


Fig.13: contrabaixo, c.42-46 da ária *La calúnia*, de Rossini.

5- Considerações finais

O reconhecimento das influências operísticas na obra *Missa Grande*, bem como em outras obras de seu autor, pode ser um importante indicador sobre a melhor performance para as composições de Antônio dos Santos Cunha. Se for levado em conta, que até o momento, informações concretas sobre sua vida ainda são muito escassas, os dados oferecidos pelas partituras de sua música tem importância cabal. Aliado ao estudo de estilo, tais informações são fundamentais para a escolha de práticas interpretativas que possam garantir a compreensão da riqueza musical e franca inventividade deste notável compositor.

Referências

DIAS, Sérgio. Considerações Sobre a Originalidade da Música Mineira Setecentista in Encontro de Musicologia: Anais. Paulo Castanha (org.). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2002. 330 p.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1977. 138 p.

NEVES, José Maria. (org.) Música Sacra Mineira: biografias, estudos e partituras. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte. 2000, 359 p.

______. A Cultura Mineira no Século XIX (Música) in 3º Seminário Sobre a Cultura Mineira no Século XIX, do Conselho Estadual de Cultura, MG. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 228p.

NEVES, Stella. São João del-Rei, 03 ago. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

ROCHA, Edílson. Antônio dos Santos Cunha: conjecturas sobre um notável compositor mineiro. In XVII Encontro da ANPPOM. Anais. São Paulo: ANPPOM. 2007. CD-Rom.

VIEGAS, Aloísio J. São João del-Rei, 16 abr. 2004, 2 fitas cassete (60 min.). Entrevista concedida a Edilson A. Rocha.

Edilson Rocha é mestre em Regência pela UFBA, sob orientação do maestro Erick Magalhães Vasconcelos e também doutorando pela mesma instituição, com previsão de conclusão para 2008. Graduou-se em canto e regência pela UFMG, este último na classe do maestro Sílvio Viegas. Participou de master-classes dos maestros Carlos Alberto Pinto Fonseca, Mögens Dahl, Cláudio Ribeiro, dentre outros. Foi professor em oficinas de regência promovidas pela UFSJ, UNIMONTES, ambas em MG e UNESP, em SP. Em 2007 atuou como professor contratado pelo Instituto de Artes da UNESP. Foi professor de estruturação musical, canto e regência pelo Conservatório Padre José Maria Xavier, em São João del-Rei, MG. Regeu diversos grupos corais como o Coro de Câmara da EM UFMG, Coral da FALE – UFMG, e orquestrais como Orquestra Cantate, OSUFBA, dentre outras. Têm se dedicado ao estudo, interpretação e divulgação do repertório colonial mineiro.

A sonoridade vocal e a prática coral no Barroco: subsídios para a performance barroca nos dias atuais

Angelo José Fernandes *(UNICAMP)*
angelojfernandes@uol.com.br

Adriana Giarola Kayama *(UNICAMP)*
akayama@iar.com.br

Resumo: Este trabalho é uma pequena parte de uma ampla pesquisa sobre prática e sonoridade de diversos estilos de música coral. A partir de uma investigação bibliográfica, que inclui autores desde o período Barroco, temos como objetivos: a descrição da sonoridade vocal e coral ao longo do referido período; a abordagem dos tipos vocais da época; a análise de alguns procedimentos técnico-vocais; a descrição de características importantes da prática coral no período; e, por fim, uma apresentação de sugestões técnicas e estilísticas para a prática da música coral barroca na atualidade.
Palavras-chave: Barroco; música vocal; música coral; técnica vocal; práticas interpretativas.

The vocal sonority and the choral practice in the Baroque period: guidelines for the today's Baroque music performance

Abstract: This paper is a small part of a large research on practice and sonority of many choral music styles. Through bibliographical investigation of works written by authors from the Baroque period to the present, our goals are: the description of the vocal sonority throughout the Baroque period; the presentations of the vocal types in the Baroque; the analysis of some vocal techniques; the description of important aspects of the choral practice of the period; and finally, the presentation of some technical and stylistic suggestions for the practice of the Baroque choral music in the present.
Keywords*: Baroque period; vocal music; choral music; vocal technique; performance practice.*

Dos vários aspectos interpretativos da música barroca, um dos mais difíceis de se entender e, talvez, o mais crucial para a execução como um todo é a realidade do som com a qual a música era produzida. Durante o Barroco houve um grande desenvolvimento da música instrumental e não há razão para se acreditar na existência de dois padrões de sonoridade – um para vozes e outro para instrumentos. Assim como o som dos vários instrumentos musicais, a sonoridade vocal já caminhava para o que mais tarde GARCIA (1985, 1ª parte, p.9) chamou de *voix sombré*[1.] Contudo, a qualidade sonora da voz no Barroco ainda mantinha muito do som renascentista,[2] porém, adaptado ao novo estilo.

1. Estilo e sonoridade vocal: um apanhado histórico

Josquin Des Prez e sua geração introduziram na música cantada uma tendência de humanizar e dar maior expressão ao significado do texto. Tal tendência se desenvolveu e encontrou seu ponto máximo nos madrigais do fim do século XVI e princípio do século XVII. A partir dessa herança, Monteverdi e seus contemporâneos introduziram o *stile concitato*, uma projeção de intensa dramaticidade do texto que se alternava entre recitativo e ária. Outra herança deixada pela Renascença é o conceito de sonoridade. NEWTON (1984, p.21) ressalta que "o prazer sensual da voz cantada que fazia parte do humanismo do século XVI jamais foi perdido no desenvolvimento da seconda prattica." Qual seria, então, o som do canto no *stile concitato*? ULRICH (1973, p.20; apud NEWTON, 1984, p.21) observa que:

> "A voz perfeita deve ser aguda, musical, forte (vigorosa) e clara; aguda, de maneira que tenha brilho; clara para que satisfaça o ouvido; forte (vigorosa), de maneira que não oscile ou perca sua intensidade (ou baixe a afinação); musical para que não agrida os ouvidos, mas os acaricie e seduza os corações dos ouvintes e os prenda. Se alguma dessas qualidades faltar [a uma voz], então esta não é uma excelente voz."

Caccini, no decorrer do século XVII, aceitava este ideal sonoro básico, embora ensinasse aos seus alunos, um estilo baseado na intensificação do sentido do texto. Inegavelmente, o volume de som das vozes aumentou como resultado da maior ênfase no canto solo, mas a qualidade sonora clara, brilhante e com um mínimo de vibrato fora mantida. A única mudança real feita por Caccini foi a de rejeitar o uso do falsete no canto solista. Ele sugeria aos

Recebido em: 15/10/2007 - Aprovado em: 11/03/2008

alunos que transpusessem os tons das canções para um tom que pudesse ser cantado confortavelmente na voz natural. Na verdade, a técnica vocal não estava pronta para ser mudada. Embora fosse limitado para dar a devida intensidade dramática às primeiras óperas barrocas, o som suave que vinha da Renascença foi cultivado. Assim, os recitativos muito dramáticos, importante parte das óperas do Barroco inicial, foram desaparecendo em favor das árias – mais adequadas às vozes do século XVII. Segundo NEWTON (1984, p.23), essa mudança na forma que gerou a brusca distinção entre recitativo e ária, é um dos principais fatores de separação do Barroco inicial do restante do período.

Na França e na Inglaterra a entrada na era barroca foi mais lenta que na Itália, embora os músicos italianos fossem sempre bem vindos nesses países. ELLIOTT (2006, p.41) afirma que graça e beleza são duas das mais importantes características da música barroca francesa. Sua mais importante forma musical foi a *air de cour*[3], que não representava uma ruptura real com o passado como a monodia representava na Itália. A partir de 1660 este estilo, no qual as linhas melódicas foram se tornando cada vez mais fragmentadas por ornamentos, caiu em desuso em Paris e os *agréments*[4] altamente estilizados se tornaram o novo estilo. Na Inglaterra a música barroca foi moldada com base na tradição teatral, na poesia e na retórica. As *lute songs*[5] foram muito representativas neste período, pois também eram baseadas numa longa tradição da canção solo que já existia neste país. A Alemanha, por sua vez, permitiu uma entrada da influência italiana muito maior do que a França e a Inglaterra. De qualquer forma, assim como nos outros países, a ópera demorou mais tempo a chegar.

Conforme já relatamos, as principais mudanças na música vocal na Itália ocorreram na quarta e quinta décadas, em função da separação do recitativo da ária e da explosiva popularidade do canto virtuosístico. A ária se tornou mais simples em sua estrutura, abandonando a grande carga de cromatismo do estilo monódico e investindo numa expressividade estilizada que veio a ser chamada de *Affektenlehre* ou Doutrina dos Afetos. Essa mudança ocorreu, principalmente, porque a técnica vocal do século XVII, ainda ligada ao *legatto* suave do canto medieval e do moteto renascentista, se adaptava mais facilmente ao estilo florido do que ao *stile concitato.*

Na primeira metade do século XVIII Bach e Handel levaram a estética barroca ao seu mais alto grau de expressividade, enquanto que seus contemporâneos encontravam uma nova estética baseada no sentimento e na expressão pessoais. Durante o século XVIII, a doutrina dos afetos chegou a um ponto no qual as figuras musicais ilustrativas raramente apareciam, embora tenham sido um elemento importante na música de Bach e Handel. NEWTON (1984, p.28) observa que:

> "Esta nova ênfase na expressão como a alma da música – porque sem isto a música é somente um agradável tocar de sons – marcou o que pode ser considerado o ponto intermediário na maneira de cantar que começou a emergir no meio do século XIX, as primeiras pistas da nossa técnica vocal contemporânea. As vozes estavam respondendo muito bem a este novo conceito de sentir no cantar."

2. O cantor barroco: tipos vocais e suas características

Seria possível detectar alguma mudança ocorrida no som vocal do princípio do século XVI ao final do século XVIII? Segundo NEWTON (1984, p.45), embora BURNEY (1957, v.2, p.9) tenha escrito sobre o que seria o canto eficiente no final do período Barroco, tal citação pode nos ajudar a responder esse questionamento:

> "O bom canto requer uma voz clara, doce, regular, flexível, e igualmente livre de defeitos nasais e guturais. É, porém, pelo som da voz e articulação das palavras que um cantor é superior a um instrumentista. Se ao crescer em uma nota a voz treme ou varia a afinação, ou as entoações são falsas, ignorância e ciência são igualmente ofendidas; e se um trinado perfeito, o bom gosto no embelezamento e uma expressão tocante estão faltando, a reputação do cantor não fará grande progresso entre os avaliadores verdadeiros. Se em divisões rápidas as passagens não são executadas com clareza e articulação, ou se adágios, luzes e sombras, emoção, variação de cor e expressão estão faltando, o cantor poderá ter certos tipos de méritos, mas ainda está distante da perfeição."

Assim, Newton conclui que o ideal básico sonoro não mudou muito, uma vez que foram preservadas características como a clareza do som e a entonação precisa. A diferença se encontra no aumento do repertório de afetos interpretativos que o cantor de ópera necessitava, ao contrário do cantor dos coros sacros do período anterior. Além disso, devemos lembrar que o cantor barroco precisou aumentar sua extensão e seu volume vocais. Contudo, os cantores parecem ter utilizado a mesma base técnica de produção vocal, desenvolvida para se obter um maior domínio virtuosístico. A necessidade de uma maior extensão vocal acabou por enfatizar um aspecto técnico que formalmente não era tão importante: a junção dos registros vocais. O domínio desta técnica se tornou crucial e os cantores eram julgados pelo nível de perfeição que eles eram capazes de adquirir.

Do princípio do século XVII até os primórdios do século XIX, os cantores, com exceção dos *castrati*, eram classificados como *trebles,* falsetistas, contratenores, tenores e baixos. O termo *treble* incluía as vozes de mulheres e de meninos, enquanto o termo soprano se referia ao *castrato.* Em geral, os falsetistas eram cantores corais e raramente solistas. Diferentemente dos falsetistas que, normalmente, eram barítonos, os contratenores possuíam vozes agudas e leves, capazes de passar para o falsete sem qualquer mudança perceptível. A voz de tenor era mais pesada e cantava normalmente na extensão de um barítono agudo. O barítono, com as características atuais, não existia. Existiram sim, alguns importantes baixos, como Palantrotti, contemporâneo de Caccini e Gosling, amigo de Purcell.

ELLIOTT (2006, p.20) ressalta que na Itália do século XVII as vozes agudas eram as favoritas. Cantoras mulheres

adquiriam grande fama na ópera e os tenores eram também muito admirados. Entretanto, os *castrati* é que se tornaram os mais famosos, primeiro nas igrejas e, até o fim do século, também na ópera. Os franceses não se identificavam com a excessiva expressividade emocional da música italiana e, da mesma forma, a voz do castrato e a ambigüidade sexual, tão popular na ópera e na cultura italiana da época, os deixavam incomodados. Assim, os *castrati* eram raramente usados. Algumas mulheres cantavam na corte, e grupos de meninos eram utilizados para a execução das linhas agudas (dessu) tanto na *musique de la chapelle* quanto na *musique de la chambre*. ELLIOTT (2006, p.42) observa que o tipo vocal que mais chamava atenção era o haute-contre, um tipo de tenor agudo e de voz leve que já provocou debates consideráveis. Na música coral os haute-contre cantavam as partes de contralto. Na Inglaterra, antes da Restauração (1660), as mulheres não faziam parte das performances musicais e teatrais. As partes agudas cantadas eram executadas por meninos. Somente após a Restauração, com a reabertura dos teatros, as mulheres passaram a tomar parte nas performances profissionais. As partes corais eram normalmente indicadas para *treble, countertenor, tenor* e *bass*. A parte que causa maiores especulações e controvérsias entre os musicólogos é a de contralto ou contratenor, no caso. Considerando que na época se usava uma afinação mais baixa, muitas das partes escritas para esta voz eram graves para o que conhecemos hoje como contraltos e contratenores. Alguns estudiosos sugerem que Purcell escrevia suas obras para dois tipos diferentes de contratenores, alguns mais graves e outros mais agudos. Há também quem afirme que os contratenores ingleses eram tenores leves e muito agudos como os *haute-contre* franceses. A afinação mais baixa também influenciava as outras vozes. As partes de tenor eram cantadas também por barítonos e as partes de baixo apenas por vozes de autênticos baixos. É importante ressaltar que, ao contrário do que acontecia na Itália e na França, os baixos ingleses tinham bastante popularidade
.

De todos os tipos vocais barrocos, os *castrati* foram sem dúvida os principais. Não se sabe ao certo quando o primeiro *castrato* passou a integrar os coros da igreja ocidental, mas a partir da metade do século XVI eles já faziam uma perceptível diferença na prática desses coros. Também não é possível determinar quando os meninos castrados passaram a pretender uma carreira de cantor. O fato é que nos coros crescia a probabilidade de um menino cantor vocalmente habilidoso garantir seu emprego por longo tempo.

Os estudiosos suspeitam que o pior dos *castrati* possuía uma voz "superior" a de um bom falsetista. O som do falsetista devia ser parecido com o de um contralto masculino que, ainda hoje, pode ser escutado em algumas catedrais que mantêm apenas homens e meninos em seus coros. Trata-se de um som robusto, de extensão vocal limitada e raramente de real beleza, embora satisfatório para a música coral, especialmente quando misturado com o som puro dos meninos Tais falsetistas passaram a ser substituídos pelos *castrati,* na medida em que esses se tornavam mais disponíveis. Grande parte dos mais importantes *castrati* foram membros do coro papal. Numa tentativa de descrever a sonoridade de um castrato, BRODNITZ (1976, p.20 apud NEWTON, 1984, p.35) nos reporta à dissecação do corpo de um *castrato* de 28 anos de idade em 1909:

> "A fenda da tireóide era dificilmente visível e a laringe inteira era visivelmente pequena. O comprimento das cordas vocais equivaliam a somente 14 mm, o que corresponde às cordas vocais de uma soprano coloratura."

Pregas vocais deste tamanho são naturalmente mais fortes em corpos masculinos. Baseado nesses fatos e na descrição acima, NEWTON conclui que as pequenas pregas indicam não apenas a extensão vocal aguda, mas ainda, o som puro e claro do soprano ligeiro e a força muscular desenvolvida significam que o som podia ser bem potente, embora provavelmente estridente caso utilizasse muita intensidade ou esforço para conseguir volume.

Não obstante, mais do que qualquer outra característica dos *castrati*, devemos ressaltar sua extraordinária técnica de florido que extasiava os amantes da ópera, além de suas habilidades de cantar longas passagens em um único ciclo respiratório, sua velocidade, e a clareza de seus trinados.

3. Considerações sobre aspectos técnico-vocais no Barroco

Infelizmente as fontes que descrevem a respiração no canto Barroco são poucas. Os autores da época ressaltam a importância de se desenvolver um controle respiratório eficiente, mas nunca entram em detalhes sobre como o cantor deveria administrá-lo. O que não sabemos é se tal controle era adquirido pela respiração clavicular, intercostal ou diafragmática. Apesar da escassez de informações, há duas breves citações de alunos de *castrati* italianos: Johannes Miksch e Bernardo Mengozzi, que apontam à importância do tórax elevado, mas são contraditórias no tocante à sua movimentação no processo de inspiração e expiração do ar. Segundo FRIEDLAND (1970. p.8), Miksch escreveu que:

> "Ao cantar, a barriga deve ser contraída e o peito erguido, para segurar no peito o ar puxado através da boca e do nariz, e, a partir disso, soltar [o ar] aos poucos, como se fosse uma expiração lenta, sem o movimento do peito."

Mengozzi escreveu o *Methode du Chant de Conservatoire* no qual, segundo ARGER (1913-31, p.1006 apud NEWTON, 1984, p.48), diz que:

> "Na ação de respirar para cantar, na inspiração é necessário achatar a barriga e fazê-la expandir nova e imediatamente, enchendo-a e erguendo o peito. Na expiração, a barriga deve voltar vagarosamente a seu estado natural e o peito se abaixa proporcionalmente, para conservar e controlar, por o máximo de tempo possível, o ar introduzido aos pulmões: deve-se deixá-lo escapar apenas devagar e sem dar uma pancada no peito."

Baseado nessas descrições, concluímos que a respiração para o canto era, de fato, diferente da que hoje chamamos de "respiração abdominal".

Outro dos mais indiscutíveis aspectos do canto Barroco é a exploração e junção dos registros vocais. Com a decadência do *stile concitato* na Itália e o crescimento da popularidade do *castrato*, as preferências em relação à sonoridade da voz mudaram e as objeções ao uso do falsete foram desaparecendo. Ao mesmo tempo "os cantores descobriram que pela junção do falsete com a voz de peito eles poderiam aumentar suas extensões para a crescente exigência da música" (NEWTON, 1984, p.52). O ensino de canto passou a enfatizar o trabalho de fortalecer o falsete e igualá-lo, o mais próximo possível, à voz de peito. Para se atingir tal homogeneidade utilizava-se o portamento que, no canto italiano dos séculos XVII e XVIII, não significava o que veio a significar nos séculos seguintes. Tratava-se de uma técnica para igualar a escala pela suave passagem de uma nota a outra sem quebras ou mudanças da qualidade sonora. Segundo MANCINI (1774, p.91):

> "Entende-se por este portamento nada mais que um passar, ligando a voz de uma nota para outra com perfeita proporção e união, tanto subindo quanto descendo. Ele será mais belo e perfeito quanto menos for interrompido em tomar o fôlego, pois deve ser uma gradação límpida e justa que deve reger e ligar o passar que se faz de uma nota para outra."

Para Newton, embora nenhum dos professores de canto da época tenha descrito com exatidão como a junção entre os registros devia ser adquirida, eles deixavam claro que tal junção era essencial. Tosi afirmou que:

> "Muitos mestres colocavam seus estudantes para cantar de contralto, sem saber como ajudá-los no falsete ou evitar a dificuldade de encontrá-lo. Um mestre aplicado, sabendo que um soprano, sem o falsete, é forçado a cantar dentro de uma extensão limitada a poucas notas, deve não somente se esforçar para ajudar o aluno a encontrar o falsete, mas também não deixar nenhum recurso sem ser testado, para assim unir a voz falsa e a natural, de modo que elas fiquem indistinguíveis; pois caso elas não se unam perfeitamente, a voz terá diversos registros e, consequentemente, perderá sua beleza." (TOSI, 1926, p.23 apud NEWTON, 1984, p.54).

Newton observa que Tosi não deixa claro se falsete e *voce finta* eram como sinônimos. O que parece provável é que *voce finta* se referia às notas coincidentes da voz de peito e do falsete que deviam ser perfeitamente unidas a fim de se passar suavemente de uma parte a outra da extensão do cantor.

Segundo NEWTON (1984), QUANTZ (1966) afirmou que a junção da voz de peito com o falsete era desconhecida pelos cantores alemães e franceses. Provavelmente, Quantz queria dizer que, embora tais cantores da época usassem o falsete, somente os italianos é que sabiam juntar os dois registros de forma homogênea. Uma vez que o canto apreciado implicava numa extensão vocal homogênea, uniforme e regular, tais virtudes só podiam ser adquiridas a partir do uso da voz de peito de forma mais clara e leve – diferentemente da forma como é usada atualmente. Certamente os cantores que não atingiam tal equilíbrio deviam usar a voz de peito de forma pesada e escura, adquirida em função do estilo mais dramático do princípio do Barroco.

A ópera francesa desenvolveu uma boa arte dramática. Contudo, o canto francês em si sofreu uma ruína gradual ao longo do século XVIII. A ênfase primária nas vogais corretas impediu que os cantores desenvolvessem uma sonoridade "ideal" como os italianos. Alguns dos sons vocálicos tornavam-se um problema se nenhuma modificação fosse permitida. Uma vez que os franceses não desenvolviam uma técnica natural e livre, eles eram forçados a aumentar a intensidade de suas vozes para cantar com orquestra o que resultava numa perda de qualidade. NEWTON (1984, p.61) se pergunta "por que a pedagogia dos franceses parecia levá-los a resultados mais pobres nessa técnica de tornar homogênea a extensão vocal?" BÉRARD (1969, p.68, apud NEWTON, 1984, p.62), então afirma que:

> "Para formar sons agudos é necessário que a laringe suba; isto é, para formar um som seis vezes mais agudo que outro, a laringe deve subir seis 'degraus', por seis linhas, por exemplo; e para formar um som meio degrau acima, a laringe deve se elevar meia linha. É compreensível que devido à razão inversa, a laringe deve descer para sons graves, e que os degraus para se descer são exatamente as mesmas proporções dos degraus de elevação nos sons agudos."

Na escola italiana nenhum escritor deixou algo substancial e detalhado sobre procedimentos técnicos desta natureza, com exceção de Nathan, treinado por Domenico Corri, que aborda esta questão do levantamento da laringe. Em seu livro publicado em 1836 ele afirma que:

> "É claramente visível a elevação [da laringe] na produção de notas agudas e [seu] rebaixamento em notas graves. Assim, por esse motivo de efetuar a maior elevação possível deste órgão, nós quase involuntariamente recuamos a cabeça ao fazer grandes esforços cantando." (NATHAN 1836, p.119 apud NEWTON, 1984, p.62).

É interessante notar que Bérard ensina que se deve mover a laringe para cima para se cantar notas mais agudas enquanto Nathan afirma que isso simplesmente acontece. Provavelmente, o que a escola francesa recomendava pode ter causado dificuldades ou transtornos para os cantores. O caminho italiano de permitir que as coisas acontecessem naturalmente era mais eficaz.

A partir das afirmações sobre qualidade sonora, posição da laringe e outros aspectos, concluímos que o direcionamento da voz era o mais frontal possível. Naturalmente, por questões interpretativas, tal direcionamento podia variar, mas era basicamente a voz projetada de forma frontal que poderia alcançar a combinação de leveza e plenitude tão características no Barroco.

A dicção é outro importante aspecto do canto barroco. É fato que existe uma certa nasalidade na pronúncia das vogais francesas. Na era barroca, parece ter havido também um uso da ressonância nasal por parte dos cantores italianos. Segundo BACON (1966), a pronúncia dos ingleses era mais sibilante e levemente gutural.

BURNEY (1957) afirma que as vogais alemãs tinham uma boa sonoridade apesar das consoantes. BACILLY (1968) e BÉRARD (1969) dedicaram grandes partes de seus trabalhos à dicção francesa. É importante notar que alguns desses trabalhos apontam certos detalhes diferentes do uso atual:

> "Há, particularmente, uma análise cuidadosa de sílabas longas e curtas. Já que as sílabas são uma preocupação, não de enunciação no canto, mas de considerável base poética, é instrução para o compositor e não para o cantor e demonstra novamente o predomínio da poesia sobre a música. Não é surpreendente então que, com esta ênfase na declamação, a produção de sons belos com a voz se tornou uma consideração secundária geralmente negligenciada. Também não é surpreendente que ninguém, além dos franceses, tenha apreciado esta declamação; tudo que os estrangeiros ouviam era um canto ruim causado pela técnica falha, junto com uma má vontade de se modificar a vogal para o benefício do som absolutamente bonito." (NEWTON, 1984, p.65).

Os cantores italianos também estavam interessados na projeção do texto como os franceses, mas partiam do princípio de que grande parte do público queria ouvir a música. A articulação estava intimamente ligada à produção de uma sonoridade vocal esteticamente bonita. Tosi orientava o professor da seguinte maneira:

> "Faça o estudante proferir as vogais distintamente, para que sejam ouvidas como realmente são. Certos cantores crêem produzir o som da primeira [(vogal a)], mas fazem ouvir o da segunda [(vogal e)]. Se a culpa não é do mestre, o erro é daqueles cantores que, assim que saem de suas lições, desenvolvem um canto afetado, por se envergonharem de abrir um pouco mais a boca; alguns outros, talvez por abri-la demasiadamente, fazem com que essas duas vogais sejam confundidas com a quarta [(vogal o)]." (TOSI, 1723, p.15).

Tosi distinguia cuidadosamente entre os estilos para igreja, teatro e câmara, e chamava a atenção dos professores para que ensinassem seus alunos a atingir uma boa pronúncia. Mancini, mais explícito no tocante à abertura da boca e sua posição ideal de um "sorriso natural", observou que:

> "Convém que o mestre faça seu estudante conhecer com provas evidentes que esta mesma postura [forma da boca] deve servir em qualquer articulação de vogal. E para convencê-lo com absoluta certeza, faça-o pronunciar as cinco vogais a, e, i, o, u, com esta postura de boca indicada, e verá que ela não recebe outra mudança que ao proferir o 'o' e o 'u', porque pronunciar o 'o' obriga somente uma quase invisível mudança na boca e para pronunciar a vogal 'u' deve-se juntamente avançar um pouco os lábios, e de tal maneira que a boca não se afaste de seu modo natural e fique no seu estado anterior, e evite todas as perniciosas caricaturas. Não se deve acreditar com isso que a boca deva ficar sem seus movimentos naturais que convém por necessidade não só para pronunciar as palavras, mas também para expandir e clarear a voz na medida em que a arte ensina." (MANCINI, 1774, p.69).

Este método de pronunciar todas as vogais com uma única posição da boca garantia a igualdade dos sons vocálicos. A área de ressonância se mantinha substancialmente do mesmo tamanho, independente de quanto sua forma mudou com o movimento da língua e dos lábios. Assim, os cantores podiam alcançar uma qualidade sonora uniforme em todo o espectro vocálico; o movimento menor e a maior ação da língua e dos lábios proporcionavam uma forma de articulação das consoantes mais eficiente; e, por fim, esse método acabava por auxiliar os cantores na junção dos dois registros.

O uso do vibrato no início do Barroco é um tema bastante polêmico. Os escritores da época tinham opiniões conflitantes e não utilizavam uma descrição concorde nem a respeito do que era o vibrato. Atualmente, entende-se que o vibrato é um aspecto natural do canto saudável. Contudo, podemos afirmar que as várias citações da época a favor do vibrato afirmam que ele devia ser usado com prudência e moderação, provavelmente como um ornamento e não continuamente presente. A inconsistência na utilização de termos diversos por parte dos escritores da época acaba por causar discordâncias entre os escritores e intérpretes atuais. É importante distinguir entre uma nota afetada por uma instabilidade da intensidade causada por pequena variação na pressão do ar que resulta num vibrato estreito de uma nota cuja altura real é alterada por um ornamento específico. De qualquer forma, se o vibrato estava presente no canto do século XVII, ele era menor e menos perceptível, e certamente não alterava a altura das notas. No século XVII, os cantores cantavam em ambientes diferentes dos que utilizamos atualmente, quase sempre pequenos e íntimos, o que os levava a produzir sons leves e gentis. Eles eram prevenidos contra cantar de forma gritada e contra forçar suas vozes além de seus limites naturais. Igualmente, as grandes igrejas, não requeriam o tipo de volume ou esforço que se espera dos cantores de ópera atuais. Como conseqüência, a produção do vibrato era mais sutil. No Barroco tardio o vibrato ainda era considerado como um ornamento a ser utilizado de forma seletiva, entretanto, sua aceitação era maior.

4. Os coros barrocos

4.1. A prática do moteto tradicional e prática do stile concertato

Desde o princípio do período barroco a prática da música coral religiosa incluía dois tipos de repertório: o tradicional de motetos renascentistas compostos durante o século XVI e motetos compostos pelos primeiros compositores barroco; e o repertório composto no novo *stile concertato* o qual incluía as cantatas e trazia novas características musicais. Os instrumentos musicais já não eram mais utilizados apenas para dobrar ou substituir alguma voz do coro e as exigências de sonoridade para os coros incluíam, entre outros aspectos, contrastes entre grupos maiores e menores de cantores.

O repertório tradicional de motetos e as obras compostas no novo estilo exigiam níveis de habilidade musical diferenciados. Além disso, sua execução necessitava de diferentes tipos de coros. PARROT (2000, p.29) conclui que os coros que cantavam motetos eram geralmente maiores do que os que cantavam cantatas. O autor cita Thomas Selle que dizia que "[na performance] de motetos devia haver duas vezes mais [cantores], [...] uma vez que as igrejas em Hamburgo eram espaçosas e grandes,

e toda a força da música dependia do texto" (SELLE, 1642 apud KRÜGER, 1933, p.68). Johann Adolph Scheibe sugeria que "sempre que possível, dever-se-ia usar um contingente muito forte de cantores para a [performance] dos motetos; de outra maneira a expressão ficaria fraca e medíocre, mesmo que o compositor tivesse tido uma grande preocupação para prevenir isso" (SCHEIBE, 1745, p.182). Este último ainda chegou a afirmar que "cada parte vocal deveria ter várias pessoas [para executá-la]" (SCHEIBE, 1745, p.185). Contudo, ressaltamos que embora os motetos se prestassem à execução com muitas vozes, tal quantidade não era tão necessária no período final do Barroco, posto que o próprio Bach, em seu *Entwurff* §8, afirmou que seus motetos podiam ser cantados por poucas vozes.

4.2. O tamanho dos coros

É sabido que durante o período renascentista os coros das igrejas e capelas das cortes viveram certo crescimento em número de cantores. Contudo, salvo algumas exceções, no Barroco este crescimento não teve continuidade. Apenas alguns poucos coros que, podendo contar com um patrocínio favorável, cresceram em número de cantores. O coro da capela real francesa, por exemplo, manteve durante a segunda metade do século XVII um número em torno de 60 cantores patrocinados por Louis XIV. Outra exceção comum no Barroco era o aumento temporário dos coros para a realização de fatos importantes. Esse aumento acontecia juntando-se dois ou mais grupos, ou ainda, contratando-se cantores adicionais. Os coros da capela real inglesa e da Abadia de Westminster, por exemplo, normalmente cantavam juntos em ocasiões de coroações. Por sua vez, o coro da igreja de São Petrônio, em Bologna, empregava cantores adicionais na ocasião da festa do santo padroeiro. De qualquer forma, a realidade era bem diferente do que mostram tais exceções. Principalmente pela carência de patrocínios, os coros eram normalmente menores que seus predecessores renascentistas ou, na melhor das hipóteses, mantinham a média dos números atingidos durante o século XVI, ou seja, apesar da existência de coros maiores ou menores dependendo da época e do local, o número de 30 a 40 vozes que se tornou comum durante a Renascença continuou a ser considerado como um número satisfatório ao longo do período Barroco.

4.3. A natureza dos coros: concertistas e ripienistas

Com olhos focados nas tradições luteranas do século XVII, podemos detectar que neste período, o termo "coro" possuía um significado mais amplo do que o atual. Podia significar um grupo instrumental, grupos de uma voz ou um instrumento por parte, ou ainda, um coro maior. Schütz esboça uma distinção clara entre dois tipos de coros para a execução de alguns de seus "Salmos de Davi" (1619). No prefácio da obra ele observa que, "o segundo coro é usado como uma *capella* e, por isso, é forte, enquanto o primeiro coro, que por sua vez é o coro favorito, é [um coro de sonoridade] leve, e formado por apenas quatro cantores" (SCHÜTZ, 1619). Analisando a instrução de Schütz, Parrot conclui que as seções escritas para *capella* eram apropriadas para um maior número de vozes por parte, enquanto que todo o restante devia ser executado por poucas vozes escolhidas. Ele ressalta que:

> "Embora nós possamos ser induzidos a associar o primeiro coro [capella] com a [idéia de que este era] o coro real e, subconscientemente, pôr de lado o segundo [coro favorito] como sendo um mero quarteto vocal e por isso não exatamente um coro, o tratamento [que este termo recebia] no século XVII é claro: ambos os grupos eram classificados perfeita e naturalmente como 'coros'. Além disso, nós devemos notar que não é o grupo de maior número de vozes que é o 'favorito' em tais obras, mas o pequeno grupo de elite [formado por] vozes solistas – o *consort* vocal." (PARROT, 2000, p.4).

Para a performance de suas *Kirchenstücke*,[6] Bach sugeria que os cantores fossem divididos em dois grupos – os concertistas e os ripienistas. Essa distinção simples e convencional introduz um princípio que é fundamental para entendimento de como a música no *stile concertato* era executada no tempo de Bach. As pré-concepções modernas podem nos induzir a relacionar o ripienista com o atual cantor coral, e o concertista com o solista. Entretanto, voltando os olhos para as tradições luteranas desde o tempo de Praetorius, podemos constatar que as responsabilidades dos concertistas incluíam as duas funções – o canto solista e o canto coral. Praetorius ressalta a importância dos concertistas, afirmando que eles eram "a base de todo o concerto" (PRAETORIUS, 1619, p.196). Quanto aos ripienistas, entendemos que seu papel era apenas o de reforçar a sonoridade dos concertistas em alguns momentos de uma obra e nunca o de substituí-los.

Durante todo o Barroco foram mantidos os mesmos princípios. Citando Snyder, Parrot mostra que Buxtehude "pretendia que a maioria de suas obras para quatro vozes não [fosse executada] por coros, mas por um grupo de solistas" (SNYDER, 1987, p.366 apud PARROT, 2000, p.33). O autor ainda cita Mattheson que no princípio do séc. XVIII diferenciava de forma clara os dois tipos de coros utilizados em peças escritas para três ou quatro coros: o primeiro – que tinha seu próprio apoio instrumental – chamado *Capella*, e o segundo que era "um coro de cantores que formavam o coro principal e [que] consistia de concertistas, que eram os melhores cantores selecionados; esse era onde os executantes chefes ficavam [localizados] e [para quem] a direção [musical] era dada" (MATTHESON, 1713, p.158 apud PARROT, 2000, p.34).

É importante mencionar que "os cantores chefes" não eram solistas separados e discretos que cantavam apenas esporadicamente, em algum movimento escrito para solo. "Eles constituíam um coro – na verdade, o coro principal da obra, o próprio centro da composição e de sua performance" (PARROT, 2000, p.34). Não há muitas razões para se acreditar que essa prática não teria continuado a existir ao longo da primeira metade do século XVIII, atingindo, portanto, a obra de Bach. Em seu *Entwurff* o compositor determina que para a execução de

suas cantatas os cantores fossem divididos em concertistas e ripienistas. Através desta indicação, Bach nos revela o que já nos parece claro desde o princípio desta investigação – diferentemente dos solistas de hoje, os concertistas eram membros do coro, embora fossem "uma seleção dos melhores cantores" (WALTHER, 1732 apud PARROT, 2000, p.35).

Por fim, ressaltamos que essa prática baseada foi empregada em toda a Europa, com menor freqüência em Veneza e Roma, onde a estética do contraste era vivenciada através das performances policorais. Na segunda metade do século XVII essa prática foi ainda explorada na Inglaterra e na França. O *grand motet* francês dependia do contraste entre o *grand choeur* e o *petit choeur*. Da mesma forma, a prática do *anthem* inglês dependia do contraste sonoro entre os solistas – que cantavam os verses – e o coro.

4.4. A música policoral

A música composta para dois ou mais coros não foi uma novidade do período Barroco. Muitos compositores renascentistas como Palestrina em Roma e Willaert em Veneza se dedicaram à escrita de obras policorais. Entretanto, no período barroco a performance policoral foi explorada de maneiras diferentes, principalmente na questão timbrística, posto que os compositores não somente escreveram obras para coros com formação convencional (SATB/SATB), mas também para coros com formações que explorassem contrastes de timbre (SSAT/SATB/TTTB, por exemplo).

S. Marco em Veneza tornou-se famosa por utilizar antífonas compostas para *cori spezzati*.[7] Esta prática veneziana acabou por se espalhar por vários outros países tendo sido especialmente apreciada na Alemanha, onde foi utilizada por compositores luteranos como Praetorius e Schütz. Em Roma, apesar de se preservar a antiga escrita do estilo contrapontístico palestriniano, as performances policorais se expandiram muito e atingiram dimensões tão grandiosas que chegaram a ser chamadas de "colossais". Algumas dessas performances colossais em Roma chegaram a envolver 12 coros. O grande estilo policoral romano atingiu seu clímax no final do século XVII com a performance de uma missa policoral a 53 vozes, dantes atribuída ao compositor Orazio Benevoli e, atualmente, a Biber ou a Andreas Hofer.

4.5. A utilização dos instrumentos

O desenvolvimento do *stile concertato* favoreceu outro caminho que também pôde contribuir com o ideal estético do contraste: a conexão da música vocal com a música instrumental. Os instrumentos que antes atuavam como parte integrante do coro, reforçando ou substituindo partes corais individuais, passaram a ser organizados em grupos instrumentais independentes, atuando como um ou mais coros em obras policorais.

A utilização de instrumentos nas performances corais aconteceu aos poucos. Ainda na Renascença, os compositores começaram a expressar o desejo pelo contraste entre vozes e instrumentos, contudo sem designar que partes deveriam ser realizadas por instrumentos e, tampouco, que instrumentos deveriam ser utilizados. Com o passar do tempo, esse quadro foi mudando: os compositores passaram a especificar os instrumentos que deveriam ser utilizados, o contraste entre grupos vocais e instrumentais se acentuou e a diferença entre os idiomas vocal e instrumental começou a se desenvolver e aumentar. A escrita de linhas individuais para os instrumentos no novo estilo *concertato* não fora a única mudança ocorrida. O órgão passou a ter o novo e indispensável papel de contínuo junto aos coros vocais e instrumentais. Logo no princípio do Barroco, na medida em que os instrumentos passaram a ter designações específicas, houve um verdadeiro aumento da sonoridade como resultado do crescimento dos grupos instrumentais. Tais grupos instrumentais utilizados nas performances da música coral no Barroco inicial não eram padronizados. Entretanto, na medida em que o período caminhava, eles se tornaram cada vez mais homogêneos com uma maior utilização das cordas. Até o fim do Barroco, o contínuo se manteve presente, e os coros passaram a realizar suas performances junto com orquestras maiores e padronizadas.

5. Sugestões para a construção da "sonoridade barroca" nos dias atuais

Nossa função atual é um tanto delicada. Não poderíamos nos isentar da função de apontar meios para a construção de uma sonoridade adequada para a performance da música barroca na atualidade. Antes de tudo, é preciso estar ciente de que reconstruir "vozes perdidas" é uma utopia. Tudo é diferente: desde a técnica vocal até a mentalidade do público que deixa suas casas para assistir a um concerto. Devemos nos ater aos aspectos referentes à construção do som: timbre vocal, procedimentos técnico-vocais para se atingir tal timbre, utilização ou não do vibrato, número de cantores por parte, tipos de cantores e possíveis combinações entre estes, e a utilização ou não de instrumentos.

A primeira de nossas conclusões é o fato de que o som brilhante, rico em harmônicos, claro, leve e intenso é, se não o "ideal", o mais adequado para as vozes. Assim, sugerimos aos regentes e cantores que trabalhem para atingir tal clareza do timbre e leveza do som. Embora a técnica vocal utilizada hoje seja bastante diferente da utilizada na época, acreditamos que a partir das ferramentas da técnica atual pode-se trabalhar um som mais frontal e focado, além da pronúncia mais "pura" das vogais. Neste caso é importante que, mesmo buscando o relaxamento da região da laringe, esta não permaneça muito baixa, e que o som seja direcionado para frente. A leveza pode ser alcançada a partir de dinâmicas mais suaves que também ajudarão a manter o som claro e o vibrato mais controlado. Na verdade, nossa posição é bastante moderada em relação ao vibrato. Assim, acreditamos que

sua utilização exigirá cuidado e discernimento por parte dos cantores e dos regentes. A extensão vocal, a melhor junção dos registros vocais e a flexibilidade para se cantar passagens melismáticas e ornamentadas são aspectos fundamentais que devem sistematicamente fazer parte do programa de preparo vocal de qualquer cantor ou coro que se dedique à prática da música barroca.

O próximo aspecto a se pensar é o número adequado de cantores à performance. Os grupos da época tinham uma média de 16 a 36 cantores. Contudo, acreditamos que nenhum grupo coral deva se privar da execução da música barroca em função do fato de possuir um número de cantores fora desse padrão. É possível, ainda que com um grupo de 40 a 50 vozes, trabalhar a leveza sonora através do timbre e da dicção. Um trabalho adequado com aspectos estilísticos como o fraseado e a articulação musical também pode acrescentar muito à sonoridade. Entendemos que nossa função não é indicar números exatos, entretanto, consideramos relevante a prática do contraste sonoro entre grupo de solistas e coro. Certamente o primeiro deve fazer parte do grupo maior como era no período Barroco. O diretor ou regente deverá se encarregar de estudar as obras a serem executadas e, baseado em um conhecimento sólido sobre a prática coral barroca, separar as partes que serão cantadas por todo o coro e aquelas que ficarão a cargo do grupo solista.

Sobre os tipos vocais adequados, acreditamos necessário destacar que os tenores devem ser bem agudos. Um grupo vocal cujos tenores são limitados na região aguda é quase impossível de funcionar. Assim, na falta de tenores agudos, sugerimos que se trabalhe o falsete de forma sistemática em busca de uma maior uniformidade sonora em toda a extensão vocal. Os baixos devem possuir vozes ricamente ressonantes nos graves, porém não "entubadas", e, bem leves na região aguda. A presença de contratenores é extremamente útil para este tipo de agrupamento vocal. Embora as linhas de soprano sejam agudas e as de contralto normalmente graves para os contratenores, sugerimos a combinação de contraltos mulheres e contratenores para a execução da linha de contraltos. Tal combinação pode criar um timbre agradável e apropriado. O naipe de sopranos necessita de vozes com a habilidade de cantar tessituras agudas sem esforço ou com volume excessivo.

Para concluir ressaltamos que a música vocal barroca deve ser executada com os instrumentos segundo a vontade dos compositores. Na medida do possível, deve-se optar pela utilização de instrumentos de época os quais, por sua sonoridade peculiar, acrescentarão muito à performance.

Referências

ARGER, Jane. Evolution de la technique vocale depuis l'ère Chretienne. In Encyclopedie de la musique et dictionnaire Conservatoire. Paris: Delagrave, 1913-31.

BACILLY, Bénigne de. Remarques curieuses sur l'art de bien chanter. Paris, 1668. Tradução de Austin B. Caswell como A commentary upon the art of proper singing. New York: Institute of Medieval Music, 1968.

BACON, Richard Mackenzie. Elements of Vocal Science. London, 1824. Editado por Edward Foreman. Champaign: IL. Pro Musica Press, 1966.

BÉRARD, Jean-Baptiste. L'art du chant. Paris, 1755. 2ª ed., 1756. Tradução de Sydney Murray. Milwaukee: Pro Musica Press, 1969.

BRODNITZ, Frederick. The age of the castrato voice. In: Bulletin of the National Association of Teachers of Singing. Vol. 32, nº 4, 1976, p.18-20.

BURNEY, Charles. A general history of music: from earliest ages to the present period. 2 vols. London, 1776-89. Editado por F. Mercer. London, 1935. New York, 1957.

ELLIOT, Martha. Singing in style: a guide to vocal performance practices. New Haven: Yale University Press, 2006.

FRIEDLAND, Walter. Der Tonbildung der Bolognesischen Gesangschule. Hanover, 1970.

GARCIA, Manuel P. R. Traité complet sur l'art du chant. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff, 1985.

KRÜGER, L. Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Strassburg, 1933.

MANCINI, Giambattista. Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato. Viena: Ghelen, 1774.

MANCINI, Giambattista. Practical reflections on the figurative art of singing. Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original de 1777).

MATTHESON, Johann. Das neu-eröffnete Orchestre. Hamburgo, 1713.

NATHAN, I. Musurgia Vocalis. London, 1836.

NEWTON, George. Sonority in singing. New York: Vantage Press, Inc., 1984.

PARROT, Andrew. The essential Bach choir. Woodbridge: The Boydell Press, 2000.

PRAETORIUS, Michael. Syntagma musicum. Wolfenbüttel, 1619.

QUANTZ, J. J. On playing the flute. Tradução de Edward R. Reilly. London: Faber and Faber, 1966. (original de 1752).

SCHEIBE, Johann Adolph. Der critische Musikus. Leipizig, 1745.

SCHÜTZ, Heinrich. Psalmen Davids. Dresden, 1619.

SELLE Thomas. MS Opera Omnia, 1663.

SNYDER, Kerala. Buxtehude. Nova Iorque, 1987.

TOSI, Píer F. Observations on the florid song; or sentiments on the ancient and modern singers. Tradução de Galliard. London: J. Wilcox, 1743. (original de 1723).

TOSI, Píer F. Opinione de' cantori antichi e moderni,, o sieno osservazione sopra il canto figurato. Bologna, 1723.

ULRICH, Bernhard. Concerning the principles of voice training during the a cappella period and until the beginning of opera: 1474-1640. Tradução de John Seale. Edição de Edward Foreman. Minneapolis: Pro Musica Press, 1973.

WALTHER, Johann Gottfried. Musikalisches Lexikon. Leipzig, 1732.

Angelo José Fernandes é regente, natural de Itajubá/MG. É mestre em Práticas Interpretativas (regência) pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, especialista em regência coral e bacharel em piano pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Atualmente é doutorando em Práticas Interpretativas (regência) pelo mesmo programa, tendo como orientadora a Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama. Atua intensamente como regente coral, tendo alcançado destaque por sua atuação à frente do Madrigal Musicanto de Itajubá, recentemente premiado no 10th Athens International Choir Festival, na Grécia, onde conquistou a medalha de prata na categoria Chamber Choirs (coros de câmara) e a medalha de bronze da categoria Mixed Choirs (coros mistos).

Adriana Giarola Kayama é doutora em Performance Practice pela University of Washington, EUA; docente da UNICAMP, atuando nas áreas de canto, técnica vocal, dicção e música de câmara; coordenou os cursos de Graduação e Pós-Graduação em Música da UNICAMP.

Notas

[1] Em seu *Traité complet sur l'art du chant,* Garcia explica que a modificação mais sutil na laringe pode alterar o timbre da voz. Segundo o autor, a voz humana pode produzir diversos timbres os quais se reduzem a dois principais: o *timbre clair* (timbre claro) e o *timbre sombré* (timbre escuro), também chamado de *voix sombré.* O timbre claro, produzido a partir de uma posição mais alta da laringe e da forma mais horizontal da boca teria sido o timbre utilizado pelos cantores até o princípio do Romantismo, quando as várias mudanças ocorridas na prática musical exigiram das vozes uma sonoridade mais dramática e escura – a *voix sombré,* alcançada pela posição mais baixa da laringe, pelo levantamento horizontal do véu do palato e pela forma mais arredondada da boca.

[2] A sonoridade vocal renascentista exigia a pureza do som, um som claro e focado sem vibrato excessivo, a habilidade de se cantar leve e com agilidade, e o controle de um amplo espectro de dinâmicas: canto mais forte particularmente para a música de igreja, e canto de médio a suave, para a música secular cantada nas câmaras.

[3] *Air de cour* é o termo o usado por compositores e editores franceses de 1571 a 1650 para designar as canções seculares e estróficas cantadas nas cortes francesas. De 1608 a 1632, aproximadamente, essas canções foram um importante gênero de composição na França. As *airs de cour* eram compostas tanto para quatro ou cinco vozes *a cappella* como também para uma única voz solo, normalmente acompanhada por alaúde.

[4] *Agréments* eram, normalmente, ornamentos em uma determinada nota ou ornamentos que, de alguma forma, conectavam uma nota com o texto e seu significado.

[5] *Lute songs* eram canções compostas do final do século XVI a meados do século XVII por compositores ingleses para voz solo e alaúde. Muitas das coleções de *lute songs* eram ainda arranjadas para canto solo, alaúde e baixo ou para grupos vocais a quatro vozes, com ou sem acompanhamento de alaúde.

[6] Lit.: peças para igreja. Neste contexto, a palavra significa o mesmo que cantatas.

[7] Lit.: coros quebrados.

Aspectos retóricos da ária *Quia respexit humilitatem*, do *Magnificat em Ré maior* de J. S. Bach BWV 243

Isabela de Figueiredo Santos (UFMG)
isabelacantora@gmail.com

Resumo: A Retórica teve um papel essencial na produção artística do século XVI ao século XVIII ao ditar sistematicamente a estruturação formal e a utilização de elementos figurativos em um discurso para fortalecer sua eloqüência. No caso da música se dá através da estruturação e divisão da música e da utilização de figuras retórico-musicais como, por exemplo, as catabasis (movimento melódico descendente) e anaphoras (repetição geral), entre outras. Este artigo pretende analisar alguns elementos da retórica contidos na ária *Quia respexit humilitatem*, composta por J. S. Bach.
Palavras-chave: análise retórica, figuras retórico-musicais, barroco, Quia respexit humilitatem, Bach.

Rhetorical aspects of the aria *Quia respexit humilitatem*, from *Magnificat in D major* by J. S. Bach BWV 243

Abstract: Rhetoric had an essential role in artistic production from the sixteenth to the eighteenth century by systematically dictating the formal structure and utilizing figurative elements in discourse to strengthen its eloquence. In the case of music, it occurs through structure and division of the music and the use of rhetorical-musical figures such as catabasis (descending melodic movement) or anaphora (general repetition) among others. This article aims to analyze some of the rhetorical elements contained in the aria *Quia respexit humilitatem*, composed by J. S. Bach.
Keywords: rhetorical analysis, rhetoric-musical figures, baroque, *Quia respexit humilitatem*, Bach.

1- Introdução

Objeto de estudo: ária para soprano *Quia respexit humilitatem*, do *Magnificat* em Ré maior, BWV 243, de J.S. Bach (1685 – 1750), composto para coro a 5 vozes e orquestra.

2- Locus histórico

A primeira apresentação do *Magnificat* foi na celebração de Vésperas do Natal de 1723. Bach tinha 38 anos e foi seu primeiro Natal em Leipzig. Curiosamente, a peça foi estreada na tonalidade de Mi bemol,[1] revisada posteriormente e apresentada em sua tonalidade final (Ré maior) em 1732 (WIKIPEDIA e BACH, [1924]).

3- Magnificat

Segundo o DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA 1.0 (2001), o significado de *Magnificat,* do latim "enaltece, exalta, louva", tem duas rubricas. Do ponto de vista da religião: cântico entoado por Nossa Senhora quando da Anunciação, em que ela louva o Senhor e expressa agradecimentos pelas magnificências que lhe foram concedidas. Do ponto de vista da música: composição ou cântico inspirado nesse canto da Virgem Maria.

O texto deste *Magnificat* foi extraído do Evangelho de São Lucas, capítulo 1, versículos 46 a 55 e trata do momento seguinte à Anunciação do anjo Gabriel em sua aparição à Maria. O texto da ária *Quia respexit humilitatem* é o versículo 48. Sua tradução é: "*Porque Ele voltou os olhos para a humildade de sua serva. Eis, de fato, a partir de agora me dirão abençoada por todas as gerações*".[2]

4- Contextualização

O anjo visitou primeiro Zacarias, marido de Isabel (parenta de Maria) e lhe contou que sua mulher estava grávida de um menino. Ele deveria ser chamado de João - futuramente conhecido por João Batista. O anjo profetizou que João abriria o caminho para a vinda do filho de Deus e converteria muitos fiéis ao cristianismo. Zacarias não acreditou. A sua mulher era estéril e, além disso, ambos eram idosos. Por não crer na boa nova, foi emudecido pelo poder divino até o nascimento de seu filho, mas explicou a graça recebida através de gestos e escritos em uma tabuinha.

Após 6 meses, Maria também recebe a visita do anjo

Recebido em: 17/08/2007 - Aprovado em: 11/02/2008

Gabriel avisando-a que dela nascerá o filho de Deus, Jesus. Ela não se considera digna, mas o anjo a conforta. Maria fica exultante. Nesta visita o anjo conta que à Isabel também foi concedida uma graça, estava grávida de 6 meses. Naqueles dias então, Maria se levanta e vai até a casa de Isabel, que ao lhe ver exclama: "Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre" (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 1985. p.1928). A resposta de Maria à saudação de Isabel é o texto do *Magnificat* escrito por Lucas no trecho citado do livro de seu evangelho.

5- Retórica na música

A retórica foi uma disciplina muito significativa na vida artística da Europa nos séculos XVI, XVII e XVIII. Estudava desde a produção até a análise da eloqüência e persuasão dos discursos. De 1535 a 1792 diversos tratados retórico-musicais foram escritos, eram chamados "*musica poetica*" (CANO, 2000, p.7). Este artigo faz uma análise de elementos retórico-musicais da ária *Quia respexit humilitatem*, composta no séc. XVIII, no período alto barroco. Nesta época o processo composicional era baseado nos tratados de "*musica poetica*", com intuito de comover e persuadir o ouvinte através de recursos que simbolizam musicalmente os afetos. "Uma retórica musical sugere uma visão da música como discurso, ancorando-se na idéia de figuras da retórica musical" (PIEDADE, 2007.).

A criação artística de uma música utilizando tratados retóricos seguia um processo dividido em três etapas: *inventio* (escolha dos materiais a serem utilizados), dispositio (disposição dos materiais) e *elocutio* (execução e interpretação do material coletado e organizado). Neste artigo será abordado apenas a *inventio* e *dispositio*, uma vez que não tratarei aqui de questões interpretativas, próprias da *elocutio*.

Inventio - o autor identifica os argumentos musicais apropriados para a peça, como o tema da obra, a tonalidade, instrumentação, figuras retórico-musicais, tipo de textura e os afetos predominantes.

Dispositio - Como o nome sugere, é a disposição, organização do material coletado na *inventio* e é dividida, geralmente, em seis partes: *exordium* (introdução à matéria), *narratio* (parte que discorre sobre a matéria), *propositio* (parte onde se anuncia a proposta da matéria a ser defendida), *confutatio* (defesa da matéria, onde os argumentos são *apresentados), confirmatio* (confirmação da matéria) *peroratio* (anunciação de conclusão), podendo estas seções serem manuseadas em favor da intenção desejada pelo compositor.

6- Sobre a ária

A ária foi escrita para soprano, oboé d'amore *obligato* e baixo contínuo cifrado. Essa instrumentação de densidade rarefeita contribui para retratar a humildade da serva citada no texto. Apesar de ser de um momento de júbilo, foi escrita como um Adágio em Si menor,[3] que, segundo Charpentier é um tom melancólico e só, segundo Mattheson é bizarro e amoroso, e segundo Rameau é doce e tenro (TARLING, 2000. p.5 e 7). Quando o texto se refere à bênção de Maria ocorre uma modulação passageira para o tom de Ré Maior. As figuras retóricas predominantemente remetem à humildade através de *catabasis*, passagem musical com direção melódica descendente, assim explica Kircher (citado por BARTEL, 1997. p.215):

> A catabasis ou descensus é uma passagem musical através da qual podemos expressar afetos opostos aos da anabasis, tais como servidão e humildade, assim como afetos baixos e vis, como em 'Eu sou, contudo, imensamente humilhada' (Massainus), ou em 'A vida desceu ao inferno' (Massentius), ([Tradução feita por André Oliveira] *apud* OLIVEIRA, 2006. p.361).

Existem três palavras-chave no texto desta ária: *humilitatem* (humildade), *ecce* (eis) e *beatam* (abençoada). Cada uma delas tem seu sentido enfatizado por figuras retórico-musicais, como as *catabasis* para humildade ou movimentos ascendentes para a palavra "eis", como quem aponta uma direção. A palavra *beatam* é a única que tem uma sílaba prolongada: no c.22 em uma nota com duração de 2 tempos (mínima) e no c.24 com um melisma de 10 semi-colcheias.

7- Análise Retórica

A Tab.1 mostra as seções da dispositio da ária *Quia respexit humilitatem*, do *Magnificat* em Ré maior de J. S. Bach BWV 243.

Seção	Compassos	Número de compassos
Exordium	1 a 5	5
Narratio	6 a 10	5
Confirmatio I	11 a 14	4
Confirmatio II	15 a 17	3
Confutatio	18 a 24	7
Peroratio	*Omnes generationes (completo)*	27

Tab.1 – Seções da dispositio da ária *Quia respexit humilitatem*, do *Magnificat* em Ré maior de J. S. Bach BWV 243

Exordium (c.1-5) Introdução à matéria. Nesta parte o ouvinte é preparado para o discurso que virá.

A ária começa com uma introdução instrumental de caráter convocatório, instrumentada por uma melodia *obligato* do oboé d'amore acompanhada por baixo contínuo. A *Partitio* (ponto de partida) se dá com alusões à melodia a ser cantada pelo soprano no c.6 com algumas transformações (Fig.1 e Fig.2).

Segue abaixo o significado de algumas figuras retórico-musicais que aparecem no *exordium* (Fig.3). A maioria delas aparece por toda a peça.

Saltus Duriusculus - salto melódico dissonante de grande expressividade dramática. Neste trecho, é apresentado na figura dos *schematoides* - repetição de ritmo, frase ou melodia com alteração por aumentação ou diminuição da duração rítmica. Este salto inesperado gera uma certa tensão e prende a atenção do ouvinte. *Anaphoras* – Repetição geral; repetição da frase de abertura em passagens sucessivas; repetições de desenhos rítmicos e melódicos no baixo. *Catabasis* – Linhas melódicas descendentes - figuram a humildade de Maria nesta ária. *Anabasis* - Linhas melódicas ascendentes – aparecem na ária como compensação do movimento melódico, muitas vezes criando uma *circulatio* (série geralmente composta por oito notas, formando desenho de círculo ou onda).

O terceiro e quarto tempos do c.1 (oboé) apresenta uma imitação do gesto humano, quando o movimento de grau conjunto seguido de *saltus duriusculus* figura o gesto de "voltar os olhos" citado no texto (mimese). A tonalidade do *exordium* é Si menor.

Narratio (c.6-10) Parte que discorre sobre a matéria. Geralmente é uma parte objetiva, sem digressões ou desvios. Sua função é fixar um marco preparatório para a argumentação.

A melodia apresentada inicialmente pelo oboé aparece ornamentada na voz do soprano solista, sendo que cada um manterá o seu próprio perfil desta melodia introdutória. A palavra *humilitatem* aparece figurada pela *catabasis* e repetida como *emphasis* (passagem musical que enfatiza ou enaltece o significado do texto). Esta é uma palavra-chave do texto e carrega também as figuras retórico-musicais:

Hypotyposis – vívida representação de imagens encontradas no texto, no caso, o gesto de submissão e devoção de Maria.

Oboé - Compasso 1



Fig.1 - Primeira frase do oboé

Soprano - Compasso 6



Qui - a res - pe - xit

Fig.2 – Primeira frase do canto.

Fig.3 - *Saltus duriusculus, schematoides, anaphora, catabasis, anabasis, circulation.*

Polyptoton – repetição de passagem melódica em diferentes alturas.

As ligaduras apresentadas nesta palavra (*humilitatem*) trazem a articulação de uma *suspiratio*[4] em direção descendente (Fig.4).

Durante toda a ária encontramos as figuras *heterolepsis* e *metabasis*, que são, respectivamente, intrometimento de uma voz na região da outra e cruzamento de vozes (no sentido de uma completar a outra), o que dá mais unidade e constância melódica a esta música (Fig.5).

Nos c.8-9 (Fig.6) o oboé apresenta *circulationes* (desenho circular ou em forma de onda) em *anaphora* e *gradatio* (aumento ou ascensão gradual no som e altura/registro, criando intensidade crescente), com desfecho em material temático (*saltus duriusculus* e grande *circulatio*). Nos c.8- 9 temos a sensação de um leve afastamento para outra região tonal, no caso, a subdominante de Si menor, Mi menor.

Confirmatio I (c.11-14) Provas confirmativas, alusão à *narratio*. Onde o orador reexpõe sua matéria com maior carga afetiva.

O c.11 começa com a mesma frase do c.6 (início da *narratio*), porém a última nota deixa de ser um *saltus duriusculus*. A melodia anterior (c.6) termina na dissonância de sétima da dominante (Mi natural) e no compasso presente termina consonante, na tônica da dominante (Fá#), num salto de 5ª justa. A maioria das edições preserva a frase do soprano idêntica, com o mi no final, como, por exemplo, na edição de Richard Walters (WALTERS, Comp. e Ed., 1994. p.28-30), mas em outras edições mais confiáveis, como Eulenburg (BACH, [1924])[5] e Lea Pocket Scores (BACH, 1959.), encontra-se o Fá#, musicalmente mais interessante do que a repetição da frase do soprano sem nenhuma alteração.

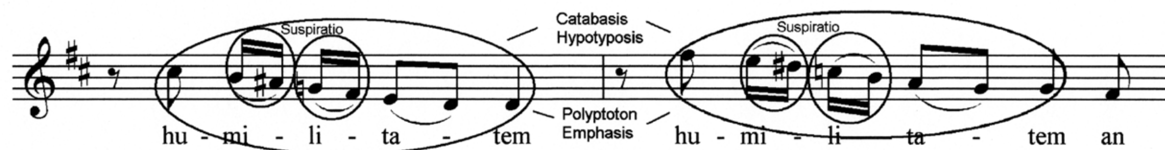


Fig.4 – *Suspiratio, catabasis, hypotyposis, polyptoton, emphasis.*
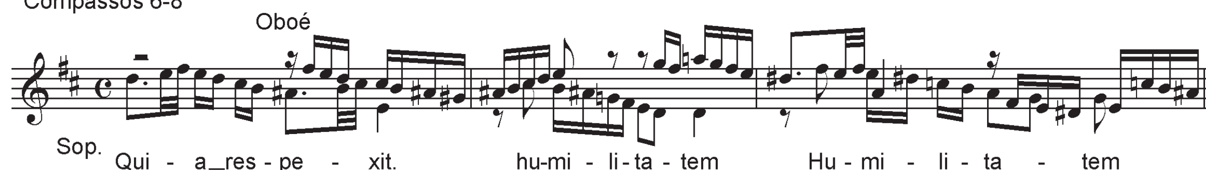


Fig.5 – voz e oboé sobrepostos: *heterolepsis* e *metabasis.*
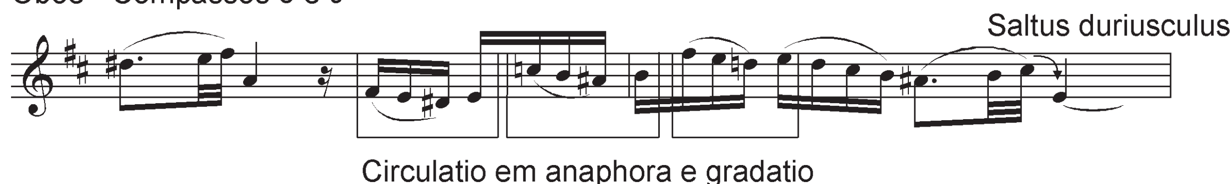


Fig.6 - *Circulatio* em *anaphora* e *gradatio* e desfecho em *saltus duriusculus.*

Esta seção funciona como confirmação: o perfil melódico, ritmos e figuras retóricas são recapitulados, porém, nesta seção, a música passa da tonalidade de Si menor - representante dos afetos já citados ao tratar da humildade de Maria - para a tonalidade de Ré Maior, ao falar de sua benção que será proferida por todas as gerações. A tonalidade de Ré Maior é citada por Rousseau, Charpentier, Mattheson e Rameau como algo grandioso, alegre ou de regozijo. A mudança dos afetos torna-se clara no fim da sentença *ancilae suae*, que no c.9, termina sob o efeito suspensivo da dominante de Si menor (Fá#7) e no c.14 aparece resolvendo a harmonia em Ré maior. No último compasso desse *confirmatio* o oboé apresenta o material melódico da seção seguinte.

Confirmatio II (c.15-17): essa é uma parte instrumental em que o oboé apresenta material melódico constituído da junção de alguns materiais melódicos já apresentados em todas as seções anteriores (Fig.8). O baixo permanece com suas *anaphoras*. No c.15 temos na melodia do oboé uma breve *catabasis*, um salto e uma pequena *anabasis*, juntando assim vários elementos numa só frase. A harmonia fica vagando entre as duas tonalidades apresentadas (Si menor e Ré maior), o que faz desta seção uma síntese de todo o discurso musical apresentado até o momento.

Confutatio (c.18-24): Seção onde ocorre a defesa dos argumentos, parte mais elaborada e defesa da matéria.
Aqui ocorre finalmente a resolução da harmonia na tonalidade de Ré maior, marcando um ponto de articulação formal na peça. Há um adensamento rítmico entre as três linhas e novos materiais se apresentam na linha vocal. A figura da *epizeuxis* (imediata e enfática repetição de palavra, nota, motivo ou frase) aparece de maneira mais estrita (c.18) entre o baixo e o oboé com a célula da melodia introdutória. No canto, na palavra ecce, temos o contraste do gesto de "voltar o olhar" (Fig.9; retratado na *narratio* pela célula de grau conjunto em fusa seguida de salto) com o gesto de "apontamento" (Fig.10) ao substituir o salto pela repetição da nota final.

Fig.7 – Soprano, oboé e contínuo: diferentes resoluções do primeiro motivo cantado.

Fig.8 - Junção de materiais melódicos no oboé, *anaphoras* no baixo e harmonia entre Si menor e Ré maior.

Fig.9 – "Voltar os olhos"

Fig.10 - "Apontar"

Um novo material musical é trazido com o texto ecce enim ex hoc beatam (c.20-21) repetido como *polyptoton*[6] e *epizeuxis*.[7] Tantas novidades fazem desta seção a parte mais rica e elaborada, característica própria da confutatio.

Do c.22 em diante há uma dubiedade entre a parte instrumental e a voz. A voz, analisada separadamente, leva a crer que estamos diante da *peroratio* (sentença final), porém o baixo retoma suas *anaphoras* e o oboé volta a apresentar as *catabasis* predominantes no *exordium* e na *narratio*, o que leva a crer que o c.22 se trata apenas de uma divisão de seção dentro da *confutatio*.

Peroratio – *Omnes generationes* (27 compassos) Sentença final. Nesta seção algumas vezes enuncia-se os mesmos temas já apresentados, em outras, como é o caso desta ária, recorre-se a outro tipo de material para enfatizar e convencer o discurso que foi apresentado anteriormente.

Tendo como referência o texto de São Lucas, a fala de Maria só se completa no movimento seguinte, *omnes generationes* (por todas as gerações), o que dá a ele a função de uma *peroratio*. O *omnes generationes* é escrito em forma de fuga para coro a 5 vozes, 2 flautas, 2 oboés d'amore, 2 violinos, viola e baixo contínuo (Fig.11). Segundo Bartel (1997, p.282), analisando o verbete 'fuga' escrito por Forkel (1749 – 1818), as numerosas linhas melódicas independentes de uma fuga expressam o sentimento de uma multidão, em contraposição com a linha melódica da ária, que expressa o sentimento de um indivíduo.

Fig.11 – Fuga em Fá# menor com armadura de Si menor (mantida da ária que antecede). Última nota do '*Quia*' em elisão com a primeira do '*Omnes*'.

8 – Conclusão

A análise desta peça sob os aspectos aqui apresentados contribui para uma melhor compreensão da obra *Magnificat*, BWV 243 e, conseqüentemente, para uma melhor e mais clara interpretação da mesma. Com esta análise, tornou-se claro que a passagem do evangelho de Lucas (1:48) foi dividida neste *Magnificat* em três partes,[8] sendo duas delas pertencentes à ária e a última tratada como fuga no movimento seguinte.

A ária *Quia respexit humilitatem* é muito rica em figuras retórico-musicais e segue uma estratégia peculiar de organização do seu discurso retórico ao passar diretamente da *Narratio* para a *Confirmatio*, talvez pelo fato de que o texto não ofereça material para a construção de uma *Propositio* (enunciação da tese fundamental que se sustenta o discurso, comumente encontrada entre a *Narratio* e *Confutatio*).

A última nota do '*Quia*' termina no primeiro tempo do '*Omnes*', que foi escrito na tonalidade de Fá# menor (armadura com 3 sustenidos). Bach, entretanto, manteve a armadura com 2 sustenidos (Ré maior ou Si menor), a mesma armadura da ária analisada, o que reforça ainda mais a idéia de que os dois movimentos estã*o i*ntimamente conectados. Há um estudo que lida exclusivamente com a questão da unificação dos movimentos; Robert Camarota (2003), defende em seu artigo a idéia de que a ária e a fuga são, na verdade, um só movimento. Com a edição da partitura feita por Robert Franz em 1864, a fuga passou a ser executada em andamento mais rápido que a ária, mas antes disso a ária e a fuga estavam intrinsecamente conectadas e eram, juntas, o terceiro movimento. Na revisão da partitura feita por Bach em 1733 ele acrescentou a indicação '*adagio*' no inicio da ária, estabelecendo este tempo para todo o movimento (CAMAROTA, 2003).[9] Fica a cargo dos regentes e intérpretes decidir o andamento do '*omnes*', uma vez que não entrarei neste mérito nesta pesquisa.

Referências

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

BACH, J. S.. *Magnificat in D major, BWV 243.* London: Edition Eulenburg No. 964. [1924]. Partitura com grade completa.

BACH, J. S.. *Magnificat in D major, BWV 243.* New York: Lea Pocket Scores. 1959. Partitura com grade completa.

BARTEL, Dietrich. *Musica poética: musica- rethorical figures in German Baroque Music*. Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1997.

CAMAROTA, Robert M., *On the Performance of "Quia respexit ... omnes generationes" from J. S. Bach's Magnificat*. 2003 Disponível em <http://caliber.ucpress.net/doi/abs/10.1525/jm.2001.18.3.458?cookieSet=1&journalCode=jm> Acesso: 02 de junho de 2007.

CANO, Rubén López. *Música y retórica em el barroco*. Cidade do México, D.F.: Universidad Nacional Autônoma de México, 2000.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA 1.0. Instituto Antônio Houaiss, 2001. (CD-ROM)

OLIVEIRA, André. *O uso de figuras de Retórica Musical no Magnificat de Johann Sebastian Bach*. XVI ANPPOM. Brasília, 2006.

PIEDADE, Acácio Tadeu. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Volume XI - Setembro de 2007. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/REMv11/11/11-piedade-retorica.html> Acesso em: 29 de outubro de 2007.

TARLING, Judy. *Baroque string playing for ingenious learners*. St. Albans, UK, Corda Music, 2000.

WALTERS, Richard (Comp. e Ed.). *The Oratorio Anthology (soprano).*Hal Leonard Corporation. 1994. The Art Institute of Chicago. Partituras para piano e voz aguda.

WIKIPEDIA – Magnificat (Bach). Disponível em < http://en.wikipedia.org/wiki/Magnificat_(Bach) > Acesso em: 20 de maio de 2007.

Leitura Recomendada

RIEMENSCHNEIDER BACH INSTITUTE. Disponível em <http://www.bw.edu/academics/libraries/bach/library/kenney/pub/magnificat/> Acesso em: 13 de junho de 2007.

Isabela Santos é soprano, bacharel em canto lírico pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestranda em performance na UFMG, sob orientação de Margarida Borghoff. Estuda técnica vocal com o baixo-barítono americano Stephen Bronk.
Como cantora, é ganhadora de diversos prêmios em concursos nacionais de canto e do prêmio Cantor(a) Jovem no 7º Concurso Internacional de Canto Bidu Sayão.

Notas

[1] Segundo Charpentier (1692), Mib maior é uma tonalidade cruel e hostil, e segundo Mattheson (1713-19), é patética e séria *apud TARLING, 2000. p. 5 e 7.*

[2] Tradução feita oralmente pelo regente e estudioso do latim Eduardo Fonseca.

[3] Na *inventio* é feita a escolha da tonalidade.

[4] Figura que simboliza "suspiros".

[5] Nesta edição da Eulenburg, o musicólogo alemão Arnold Schering escreve considerações sobre o Magnificat e a edição, aqui traduzidas por mim: nenhum erro foi encontrado na partitura da presente edição, a não ser pouquíssimas sutilezas, como a falta de uma barra de compasso e ligaduras de frase mais exatas. A voz e o violino foram transpostos para a clave usual atual. A partitura foi copiada fidedignamente da segunda versão da partitura original feita Bach, já na tonalidade de Ré maior.

[6] Repetição de passagem melódica em diferentes alturas.

[7] Imediata e enfática repetição de palavra, nota, motivo ou frase.

[8] Parte I: "*Quia respexit humilitatem ancilae suae*"; parte II: *"Ecce enim ex hoc beatam me dicent";* parte III: *"omnes generationes".*

[9] Informações retiradas do resumo do artigo de CAMAROTA, 2003. A seleção dos trechos, síntese e tradução foram feitos por mim.

Lamentationes Jeremiae Prophetae de Orlando Di Lasso: algumas figuras retórico-musicais na *Lamentatio Prima Primi Diei (Feria Quinta In Coena Domini)*

Áurea Helena de Jesus Ambiel (UNICAMP)
aurea_ambiel@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem como proposta a identificação, na primeira lição das *Lamentationes Jeremiae Prophetae*, de Orlando Di Lasso (*Lamentatio Prima Primi Diei*), de figuras retórico-musicais, utilizando a terminologia de época. Para tanto, o trabalho está baseado principalmente na obra *Musica Poetica* (Rostock, 1606) de Joachim Burmeister, tradução de Benito V. Rivera (*Musical Poetics*, 1993). A pesquisa faz parte de um projeto de doutorado, que tem como objeto de estudo a obra completa *Lamentationes Jeremiae Prophetae* (a 5 vozes), que se compõe de três partes: *Feria Quinta In Coena Domini*, *Feria Sexta In Parasceve* e *Sabbato Sancto*. A abordagem analítica de toda a obra deverá seguir a metodologia proposta por Burmeister na sua quinta categoria de análise ("resolução da composição em afetos ou períodos"),[1] além de conter observações concernentes ao uso de figuras e outros artifícios retórico-musicais, seguindo indicações propostas por autores contemporâneos a Lasso que, em muitos casos, citam trechos de suas obras como exemplos para suas colocações. Com o resultado da pesquisa, espera-se fornecer subsídios analíticos que possam reverter em uma interpretação mais segura e historicamente mais bem fundamentada.
Palavras-chave: Lasso, Burmeister, figuras retórico-musicais, Lamentações, musicologia histórica.

Orlando Di Lasso' s *Lamentationes Jeremiae Prophetae*: some rhetorical- musical figures in *Lamentatio Prima Primi Diei (Feria Quinta In Coena Domini)*

Abstract: The aim of this article is to identify rhetorical-musical figures in the first lesson of Orlando Di Lasso's *Lamentationes Jeremiae Prophetae* (*Lamentatio Prima Primi Diei*) with the terminology used at his period. Thus, the article is based on Joachim Burmeister's *Musica Poetica* (Rostock, 1606) with the translation into English by Benito V. Rivera (*Musical Poetics*, 1993).This article is part of a doctoral degree project whose object is the whole Lasso's *Lamentationes Jeremiae Prophetae* (for five voices) which is divided in three parts: *Feria Quinta In Coena Domini, Feria Sexta In Parasceve* and *Sabbato Sancto*. The analytical approach of the whole work must follow the methodology proposed by Burmeister in his fifth category of analysis (sectioning of the piece into affections or periods).[2] The work also contains observations concerning the use of figures and other rhetorical-musical devices following suggestions which were proposed by authors from the same period of Lasso. These authors, in most cases, used Lasso's works to illustrate their statements. We hope the analytical data provided can help more reliable and historically based performances.
Keywords: Lasso, Burmeister, rhetorical-musical figures, Lamentations, historical musicology.

1. Introdução

Joachim Burmeister (1564-1629), professor, teórico e compositor, foi um pioneiro no estudo e aplicação das figuras retóricas em música. Em *Musical Poetics* (BURMEISTER [1606], 1993), o autor explica as figuras retórico-musicais, mencionando frequentemente a obra de Lasso. Um interessante exemplo é a obra *In me Transierunt Irae Tuae* que Burmeister utiliza como objeto de análise retórica (BURMEISTER [1606], 1993, p.205-207). Ian D. BENT e Anthony POPLE (1980, v.1, p.530), atribuem a ele, a primeira definição de análise e a primeira proposta de análise formal em música. Segundo BURMEISTER ([1606], 1993, p.201):

> Análise Musical é o exame de uma peça, pertencente a um determinado modo e a um determinado tipo de polifonia. A peça será dividida em afetos ou períodos, de maneira que o artifício com o qual cada período se concretiza, pode ser estudado ou adotado para imitação. Existem cinco áreas de análises: (1) investigação do

Recebido em: 26/09/2007 - Aprovado em: 04/04/2008

modo; (2) investigação do gênero melódico; (3) investigação do tipo de polifonia; (4) consideração da qualidade; (5) secionamento da peça em afetos ou períodos.

O autor (BURMEISTER [1606], 1993, p. xlix) define afeto musical da seguinte maneira:

> *Um período numa melodia ou peça harmônica, finalizada por uma cadência, que move e incita os corações dos homens. É um movimento ou algo que traz alegria ou tristeza para a fraqueza humana (como Basilius Faber coloca), sendo tanto encantador, agradável e bem-vindo, como inoportuno e desagradável aos ouvidos e ao coração.*

Neste artigo identificam-se algumas figuras retórico-musicais presentes na *Lamentatio Prima Primi Diei,* que podem ser utilizadas como ferramentas nas investigações posteriores da quinta categoria analítica deste teórico.

2. Análise da *Lamentatio Prima Primi Diei* (*Elegia Prima*, 1-3)

A obra de Lasso é composta inicialmente em frígio sobre Lá.

> Segundo RIVERA e RUHNKE (1980, v.4, p.636), Burmeister "sugeriu uma fascinante taxonomia dos afetos musicais que combinava teoria triádica com o sistema dos doze modos, de uma maneira que prenunciou a tipologia maior–menor. Ele explicou os afetos associados a cada modo em termos da posição dos semitons relativos aos três graus governantes da escala" [a basis, a terça e a quinta].

Os autores acima citados mencionam ainda que, no modo frígio, "ambos os semitons estão na mesma relação para a basis e para a quinta." Como os semitons estão localizados acima da quinta e da basis, ele é considerado "suave, lamentoso e lacrimoso." Desta maneira, através da estrutura da obra (no que diz respeito à relação entre o modo e o afeto a ele relacionado), é possível perceber a sua própria essência: o lamento.

P. HERREWEGHE (ver documento sonoro)[3] menciona a respeito da obra de Lasso:

> A estrutura musical das Lamentações, não é mais do que uma amplificação do texto literário. Deve a unidade fundamental à sua estrutura modal: o frígio sobre Lá para a Quinta e Sexta–feira Santa, o mixolídio para as duas primeiras lições do Sábado de Aleluia e o jônico sobre Fá para a última.

Se adotarmos a divisão do discurso em três partes, como sugere BURMEISTER em *Musical Poetics* ([1606], 1993, p.203),[4] esta primeira lamentação (a abreviação Lam.1.1 significa primeira lamentação, primeiro versículo) pode apresentar: (1*) exordium* (2) *medium* (o "corpo da obra") e (3*) finis*, com a ocorrência de nove seções (Tab.1):

A seguir, identificam-se algumas figuras retórico–musicais, segundo a terminologia de Joachim Burmeister e Athanasius Kircher.

2.1 – *Hypallage*

"Quando uma fuga é introduzida com uma organização [melodicamente] invertida dos intervalos (BURMEISTER [1606], 1993, p.163)."[5] Ao princípio da obra ocorre a figura de *hypallage* (Ex.1). Um motivo ascendente é trazido pelo *tenor I* e imitado pelo *altus* (c.1–2). A próxima imitação

	seção	compassos	texto
EXORDIUM	**1**	1 a 12	*Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae*
MEDIUM	**2**	13 a 18	*Aleph:* primeira letra do alfabeto hebraico
	3	19 a 43	Lam.1:1 *Quo modo sedet sola civitas plena populo!* *Facta est quasi vidua domina gentium;* *princeps provinciarum facta est sub tributo.*
	4	44 a 49	*Beth:* segunda letra do alfabeto hebraico
	5	50 a 77	Lam.1:2 *Plorans ploravit in nocte, et lacrymae ejus in maxillis ejus;* *non est qui consoletur eam, ex omnibus charis ejus;* *omnes amici ejus spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.*
	6	78 a 82	*Ghimel:*terceira letra do alfabeto hebraico
	7	83 a 112	Lam.1:3 *Migravit Judas propter afflictionem, et multitudinem servitutis;* *Habitavit inter gentes, nec invenit requiem;* *omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.*
FINIS	**8**	113 a 117	*Jerusalem, Jerusalem*
	9	118 a 124	*convertere ad Dominum Deum Tuum.*

Tab.1: *Lamentatio Prima Primi Diei* (*Elegia prima*,1-3) de Orlando Di Lasso: divisão tripartida da obra

Ex.1 - *Hypallage* (*Incipt*) na seção 1 (c.1-12): das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Ex.2 - *Anaphora* (*Aleph*) na seção 2 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

com a palavra *incipit* (início) ocorre no ***discantus***[6] e *bassus*, entretanto, em movimento descendente (c.2-3). Verifica-se então, um movimento contrário entre as vozes de *altus* e ***discantus*** + *bassus* (c.2-3), o que pode caracterizar a figura de *hypallage*.

2.2 – *Anaphora*

"É um ornamento que repete modelos de alturas similares em algumas, mas não em todas as vozes da harmonia. Isto acontece na maneira de uma fuga, embora não seja de fato uma fuga" (BURMEISTER [1606], 1993, p.185-187). "ANAPHORA (Kircher) = REPETITIO (Nucius). A repetição de uma exposição melódica sobre notas diferentes em diferentes partes" (WILSON, BUELOW, HOYT, 1980, v.21, p.264).

Fez-se necessário empregar as definições de *anaphora* supracitadas, para explicar a ocorrência de algumas figuras retóricas existentes na obra. Foram identificados quatro exemplos da figura.

No primeiro, observa-se a repetição de dois motivos diferentes *(anaphora* I e *II)* em *Aleph* (primeira letra do alfabeto hebraico). É empregada aqui, a definição de Kircher (Ex.2)

Ocorrem em *Aleph* dois motivos imitativos ligeiramente diferentes. O primeiro, trazido pelo tenor II (c.13-14), melismático, ascende na sua maioria por graus conjuntos; é imitado pelo *discantus* (c.14-15). Esta primeira figura é chamada *anaphora I.* Verifica-se o segundo motivo imitativo na voz de *altus* (c.13-14), denominado *anaphora II.* Este melisma traz um salto intervalar de terça maior descendente e ascende por graus conjuntos. É imitado pelo *tenor I e bassus*.

Através de suas entradas imitativas, as figuras de *anaphora* apresentam caráter de ênfase e reafirmação. O transcorrer e o imitar da palavra *Aleph* nas diversas vozes reforça: está iniciando a lamentação.

O próximo exemplo de *anaphora* (Ex.3) ocorre na segunda letra do alfabeto hebraico: *Beth* (c.44-49; quarta seção; ver Tab.1), que antecede o segundo versículo. Aplica-se a definição de *anaphora* de Burmeister, para este e os demais exemplos.

Observam-se três entradas deste motivo melismático: *tenor II, altus* e ***discantus*** (c.44-47).

O terceiro exemplo desta figura (Ex.4) ocorre na terceira letra do alfabeto hebraico (*Ghimel;* c.78-82; seção 6; ver Tab.1), preparando o próximo versículo.

Motivo melismático imitativo semelhante à *Beth* (ver exemplo anterior) é, entretanto, descendente e ocorre no *tenor II, tenor I* e ***discantus*** (c.78–82).

Após a análise das três letras hebraicas presentes na *Lamentatio Prima,* verifica-se que Lasso emprega a mesma figura *(anaphora)* e procedimento técnico semelhante na abertura dos versículos. A ocorrência do tratamento imitativo e melismático, assim como o emprego de uma mesma figura nas letras hebraicas, prepara o ouvinte à entrada dos versos e dá unidade à obra.

O quarto exemplo desta figura (Ex.5) ocorre no terceiro versículo (seção 7; ver Tab.1) em *habitavit inter gentes* (c.92–94).

"Hoje habita entre as nações, sem encontrar repouso" *(A BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460).

Entradas imitativas de mesma altura ocorrem nas vozes de *tenor I* e ***discantus*** (c.92-94). A textura é mais rarefeita, as vozes entram aos poucos. A imitação ocorre na palavra "habita", as mínimas deste motivo e a sua repetição sugerem movimento, caminhada. Jerusalém habita entre as nações, mas sem a força e o poder de outrora.

2.3 – *Hypotyposis*

Segundo Burmeister ([1606], 1993, p.175), *hypotyposis* "é aquele ornamento por meio do qual, o senso do texto é tão claramente retratado que fatos inanimados descritos no texto parecem ser conduzidos à vida". Dietrich BARTEL (1997, p.307-309) em *Musica Poetica* comenta a respeito da *hypotyposis:*

> Uma representação musical vívida de imagens encontradas no texto. À *hypotyposis* é dada a mesma incumbência, tanto na retórica como na música: ilustrar vívida e realisticamente um pensamento ou imagem encontrada no texto. Assim como poderia até ser considerado o recurso composicional mais importante e comum de texto-expressivo da música barroca, é a regra da música poética para deleitar e mover o ouvinte, através de uma representação musical do texto. Tal representação pictórica da palavra torna-se uma marca da música barroca, encontrada em virtualmente toda composição vocal. Literalmente o termo significa uma imitação ou reprodução... Tanto o uso retórico, como o uso retórico-musical desta figura, reflete uma imagem, em vez de expressar um afeto. Enquanto Burmeister inclui a *hypotyposis* como uma figura que reflete imagens, é a sua *pathopoeia* [7] que é usada para expressar musicalmente os afetos... Embora somente Burmeister inclua *hypotyposis* explicitamente entre as figuras retórico-musicais, Vogt sugere que praticamente todas as outras figuras possam ser usadas como sendo de *hypotyposis.*[8]

Verifica-se a figura de *hypotyposis* em *Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam* (Lam.1:3; seção 7; c.100–107; ver Tab.1) no Ex.6.

"Os que a perseguiam alcançaram-na..." (*A BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460).

A representação da perseguição pode ser observada através de recursos retórico-musicais indicando movimento:

- tratamento contrapontístico em *omnes*, apresenta duas entradas similares no *tenor I* e *bassus* (ver c.100–102, respectivamente).

- na palavra *persecutores*, observa-se uma "perseguição" harmônica (Gm → D Gm → D → Gm → Dm). Predomínio de mínimas seguidas.

- na voz de ***discantus*** alternam-se as notas Sol^3 e Fá#^{3}, o *bassus* repete as notas Sol^1 e Ré^2 e o tratamento das vozes é vertical (ver c.102-103). Aqueles que perseguiam Jerusalém alcançaram-na, aqui termina a perseguição e Jerusalém está em poder do inimigo. *Apprehenderunt* (c.104-105) traz tratamento homofônico ao início: Jerusalém dominada!

2.4 – Antitheton (ou Contrapositum)

Segundo BARTEL (1997, p.199), Kircher *(Musurgia* L.8, p.145) dá a seguinte definição de *antitheton:* "é uma passagem musical na qual nós expressamos afetos opostos, como Giacomo Carrissimi contrastou o risonho de Heraclitus com o choroso de Demócrito, ou como Leonus Leoni expressou: 'Eu durmo, mas meu coração vigia'." WILSON, BUELOW e HOYT (1980, v.21, p.268) em *Rethoric and Music,* também citam a definição de Kircher:

> *Um contraste musical, para expressar coisas contrárias e opostas, ocorrendo sucessiva ou simultaneamente. Ela pode ser caracterizada por registros contrastantes em uma parte da voz, idéias temáticas contrastantes em uma textura contrapontística, texturas musicais contrastantes, etc.*

Ex.3 - *Anaphora* (*Beth*) na seção 4 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Ex.4 - *Anaphora* (*Ghimel*) na seção 6 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Ex.5 - *Anaphora* (*habitavit inter gentes*) na seção 7 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Ex.6 - *Hypotyposis (omnes persecutores ejus apprehenderunt eam*) na seção 7 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Esta figura ocorre no primeiro versículo das lamentações (seção 3; c.19-28; ver Tab.1). Talvez por sugestão poética do próprio texto, Lasso emprega uma figura de contraste: *Quomodo sedet sola civitas plena populo!* "Como está solitária a cidade outrora populosa!" (Ex.7).

Aqui, "O poeta descreve o estado miserável de Jerusalém (*A BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460)."[9] Ao iniciar a primeira lamentação, verifica-se nitidamente a intenção de contrastar idéias opostas (Tab.2). O compositor reserva o contraponto a duas vozes (*tenor II* e *bassus)* à solidão de Jerusalém, enquanto que, um tratamento mais vertical (5 vozes) é reservado às partes antecedente e conseqüente. A cidade que antes era habitada (populosa), agora está só (termina em uníssono; c.25).

Quomodo sedet	***sola civitas***	***plena populo***
Homofonia (5 vozes)	Contraponto (2 vozes)	Homofonia (5 vozes)

Tab.2 - Antitheton na seção 3 das Lamentationes Jeremiae Prophetae de Orlando Di Lasso

19

Discantus: Quo - - - mo - do se - det

Altus: Quo - mo - do se - - - det

Tenor I: Quo - mo - do se - - - det

Tenor II: Quo - mo - do se - - - - det so - - la ci - - - -

Bassus: Quo - mo - do se - - det so - la ci - -

24

Discantus: ple - na - - - - po - pu - lo! Fa -

Altus: ple - - - - - - na ------------- po - pu - lo!

Tenor I: ple - - - na po - - - - pu - lo!

Tenor II: - - vi - tas ----------------------- ple - - - - na po - - - - pu - lo!

Bassus: - - - - - - - vi - tas ple - - - - na po - - - - pu-lo!

29

Discantus: - - - cta est qua - si --------- vi - du -

Altus: Fa - - - cta est qua - si vi -

Tenor I: Fa - - - cta est qua - si vi -

Tenor II: Fa - - - cta est qua - si vi -

Bassus: Fa - - - cta est qua - si vi -

Ex.7 - *Antitheton (quo modo sedet sola civitas plena populo)* na seção 3 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

2.5 – *Pathopoeia*

Significa "excitação das paixões."[10] A respeito desta figura, BURMEISTER menciona ([1606],1993, p.175):

> É uma figura adaptada para provocar os afetos, que ocorre quando semitons que não pertencem ao modo e nem ao gênero da peça, são empregados e introduzidos de maneira a aplicar os recursos de uma classe à outra. O mesmo se mantém quando os semitons, próprios ao modo da peça, são usados mais frequentemente do que é costume.

Em "passa a noite chorando, pelas faces correm-lhe lágrimas" (*A BÍBLIA DE JERUSALÉM,* 2002, p.1460), a palavra *plorans* traz a figura de *pathopoeia,* representada por uma segunda menor (Ex.8). O afeto é o da tristeza. A figura é também enfatizada pela tessitura das vozes (não ocorre o emprego de ***discantus*** e nem do *bassus*, mas de vozes centrais: *altus, tenor I* e *II,* c.50–53 aproximadamente). O melisma em *ploravit (altus)* também remete à idéia do choro ou lamento. O intervalo de segunda menor pode também ser encontrado em *lacrymae ejus* (*discantus,* c.56-57).

2.6 — *Pleonasmus*

"É a efusão abundante da harmonia durante a formação de uma cadência, especificamente na parte média. Caracterizado por combinação de *symblema* e *syncope* dentro de dois, três ou mais ***tactus***."[11] (BURMEISTER [1606*]*, 1993, p.171). Segundo BARTEL (1997, p.365):

> Burmeister introduz o termo na *Figurenlehre* musical, definindo-o como uma passagem dissonante *(symblema,)* que é prolongada através de uma suspensão *(syncopa*), antes de sua resolução. Ambos, *symblema* e *syncopa,* introduzem dissonâncias dentro da estrutura harmônica de uma composição. Isto resulta no exagero ou abundância pretendida, isto é, de dissonâncias. A combinação de notas de passagem e suspensão, estende não somente uma dissonância, mas pode criar ainda outro prolongamento: então, os numerosos *pleonasmoi* devem estar ligados; a cadência poderia ser estendida sobre dois, três, ou mais compassos.

Ex.8 – *Pathopoeia (plorans ploravit in nocte)* na seção 5 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso (c.50-51; ver Tab.)

São apresentados dois exemplos desta figura na obra.

No primeiro (Ex.9), *Facta est* <u>*sub tributo*</u> (Lam.1:1; seção 3; c.40-43; ver Tab.1).

Jerusalém, "a princesa das províncias" (*A BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2002, p.1460), está sujeita ao tributo. Ao final da primeira lamentação, nas palavras *sub tributo,* observa-se esta figura cadencial. Além da *syncope* também ocorre o *symblema.* BURMEISTER ([1606*]*,1993, p.169) menciona:

> *Symblema* é uma mistura de consonâncias e dissonâncias que acontece da seguinte maneira. Ao início ou primeira metade de um *tactus*, todas as consonâncias ocorrem como consonâncias absolutas em todas as vozes da harmonia. Contudo, ao final ou segunda metade do *tactus*, nem todas, mas somente algumas das vozes relacionam-se como consonâncias absolutas. Das vozes que são consonantes entre si, algumas se movem à mesma posição, enquanto outras, permanecem estacionárias por alguns tactus.

A *syncope* ocorre nas vozes de ***discantus,*** *altus* e *tenor II* (c.40–42). O *symblema minus* está nas vozes de *tenor I* (c.40 e 42), *tenor II* (c.42). Assim, *syncope* e *symblema* ocorrem nas palavras *sub tributo.* Jerusalém, a senhora das nações, "a princesa das províncias", está sujeita ao tributo. A ocorrência de dissonâncias, através do *pleonasmus*, revela a seriedade do momento. A harmonia caminha por intervalo ***diapente*** [13]ascendente:

Sub tributo

Bb – F – C – Gm – Dm – A

diapente ascendente

Tab.3 - Encadeamento harmônico (c.40-43), seção 3 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

No segundo (Ex.10), *Omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias* (Lam.1:3; seção 7; compassos 109: final – 110; ver Tab.1).

Ex.9 – *Pleonasmus (sub tributo)* na seção 3 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Ex.10 - *Pleonasmus (angustias*) na seção 7 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

Na palavra *angustias* pode ser observada três dissonâncias *(syncope)* seguidas na voz de *discantus*, o que caracteriza a figura *pleonasmus;* sons mais longos também podem ser verificados. Tais recursos provocam um efeito suspensivo que caracteriza o texto. Outras síncopas podem ser observadas no *discantus* e *altus* (início dos compassos 108 e 112, respectivamente).

2.7 – *Congeries* (*Synathroismos*)

É o sobrepor de consonâncias perfeitas e imperfeitas,[14] que prosseguem em movimento similar" (BURMEISTER [1606*]*, 1993, p.185). BARTEL (1997, p.230) citando Burmeister menciona: "... a *congeries* caracteriza uma alternância entre a tríade em posição fundamental e em primeira inversão resultante de *sincopas* contínuas através de suspensões em uma das vozes, "nas quais movimentos paralelos foram abandonados..."

O Ex.11 mostra uma ocorrência de congeries, Non est qui consoletur eam (Lam.1:2; seção 5; c.60: final-64; ver Tab.1).

Ex.11 – *Congeries (non est qui consoletur eam)* na seção 5 das *Lamentationes Jeremiae Prophetae* de Orlando Di Lasso

A voz de ***discantus*** (c.61) traz syncope (duas seguidas), provocando e alongando a suspensão. A alternância das suspensões e resoluções harmônicas desta figura em concordância com o texto, pode ocasionar um efeito de ansiedade e aflição: "não há quem a console" (A BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p.1460).

3. Conclusão

A Tab.4 resume as figuras retórico–musicais analisadas em *Lamentatio Prima Primi Diei:*

A identificação das figuras é o primeiro passo para a compreensão mais aprofundada do texto e do seu valor

SEÇÃO	TEXTO	FIGURAS RETÓRICO-	RECURSOS MUSICAIS EM-	AFETO, CARÁTER OU QUALIDADE
1 (c.1–12) <u>*Exordium*</u>	<u>*Incipit*</u> *Lamentatio...*	*Hypallage*	Entradas graduais do motivo imitativo. Repetição motívica em movimento contrário.	Movimento de iniciar algo (abertura da obra)
2 (c.13–18) <u>*Medium*</u>	*Aleph*	*Anaphora*	Motivo melismático tratado imitativamente com entradas paulatinas e sucessivas.	Lamento. Reafirmação. Movimento: principiar do primeiro versículo.

3 (c.19–43)	*Quomodo sedet sola civitas plena populo!* *... facta est* <u>*sub tributo.*</u>	*Antitheton* *Pleonasmus* (*Symblema* e *Syncope*)	Contraste de textura (homofonia x contraponto). Dissonâncias.	Idéias opostas: cidade populosa e solitária. É fato: Jerusalém está sob tributo. A ocorrência de dissonâncias demonstra a gravidade do momento e encerra a seção.
4 (c.44–49)	*Beth*	*Anaphora*	Entradas imitativas graduais do motivo melismático.	Lamento. Reafirmação. Movimento: principiar do 2º versículo.
5 (c.50–77)	<u>*Plorans*</u> *ploravit in nocte...* *...* <u>*non est qui*</u> *consoletur eam*	*Pathopoeia* *Congeries*	Intervalo de 2ª menor. Melismas (ploravit). Acordes em 1ª inversão intercalam-se com acordes em estado fundamental. Registro mais agudo, sincopa e menor número de vozes.	Tristeza. Jerusalém, triste e lamentosa, passa a noite chorando. Jerusalém está inconsolável, aflita e só.
6 (c.78–82)	*Ghimel*	*Anaphora*	Entradas imitativas graduais do motivo melismático.	Lamento. Reafirmação. Movimento: principiar do 3º versículo.
7 (c.83–112)	*Habitavit inter gentes...* *... Omnes persecutores ejus* *...apprehenderunt eam* *inter angustias.*	*Anaphora* *Hypotyposis* *Hypotyposis* *Pleonasmus*	Entradas imitativas. Emprego de mínimas. Textura mais rarefeita. A harmonia caminha por intervalo diapente (Gm–D–Gm–D–Gm–Dm). Repetição das notas Sol¹ e Ré² no bassus e Sol³ e Fá#³ no discantus. Mínimas seguidas. Tratamento vertical das vozes, principalmente ao início. Notas de longa duração e três sincopas seguidas no discantus.	Reafirmação. Movimento: caminhar (Jerusalém habita entre as nações). Movimento: perseguição. Movimento: aqueles que perseguiam Jerusalém, alcançaram-na. Angústia.

Tab.4 - Figuras retórico-musicais na *Lamentatio Prima Primi Diei (Feria Quinta in Coena Domini)* de Orlando Di Lasso

retórico-musical. Contudo, segundo a metodologia analítica empregada por Burmeister (quinta categoria), somente a identificação das figuras não é suficiente para determinar o afeto. Para a melhor compreensão da obra, devem-se também encontrar os períodos, presentes nas três partes constitutivas do discurso (exordium, medium e finis).

As cadências (cuja análise é parte do projeto de doutorado) têm um valor estrutural importante, pois elas pontuam os períodos, podendo também apresentar uma qualidade de expressão retórico-musical.

Os elementos que formam a sintaxe da obra (figura, texto, cadências, textura, altura modal, etc), embora distintos, interagem de maneira a sugerir um único sentimento ou afeto.

Os artifícios retóricos não se limitam às figuras, mas são elas, indubitavelmente, ferramentas valiosas na expressão do afeto. A análise de uma obra deste período, buscando conhecer e compreender as figuras retórico-musicais e a sua inserção no contexto geral da obra, pode oferecer aos instrumentistas, cantores e regentes, um importante subsídio interpretativo de época.

> Como a definição do *poeticum decorum* indica, o texto da composição é o fator determinante na aplicação das figuras. Esta visão é também articulada no comentário introdutório às figuras em *Musica Poetica:* "Se o estudante deseja saber quando e onde a composição deve ser ornamentada com estas figuras, é necessário examinar atentamente o texto de uma composição, especialmente quando usa o ornamento específico e então, ornamentar um texto similar com as mesmas figuras. Deve fazer isto, de tal maneira, que o próprio texto prescreverá as regras." (BARTEL, 1997, p.97).

Referências

A BÍBLIA DE JERUSALEM. São Paulo (Paulus), 2002.

BARTEL, D. Musica Poetica. Lincoln and London: University of Nebraska, 1997.

BENT, I. D.; POPLE, A. Analysis. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Stanley Sadie, Ed. London: Macmillan, 1980.

BURMEISTER,J. Musica Poetica. Rostochii: Stephanus Myliander, 1606.

BURMEISTER, J. Musical Poetics (Musica Poetica:1606).Tradução: Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press, 1993.

RIVERA, B. V.; RUHNKE, M. Joachim Burmeister. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians.(Stanley Sadie, Ed.). London: Macmillan, v.4, 1980.

SADIE, S. (Ed.). Diapente. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, v. 7, 1980.

WILSON, B., BUELOW, G. J. e HOYT, P. A. Rethoric and Music. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (Stanley Sadie, Ed.). London: Macmillan, v.21, 1980.

Partitura

LASSO, O. DI. Lamentationes Jeremiae Prophetae: vocal. Kassel: Bärenreiter, ©1992. 1 partitura (259 p.). Discantus, altus, tenor e bassus.

Documento sonoro

LASSUS, R. de: Hieremiae Prophetae Lamentationes. Direção: Phillippe Herreweghe. Intérpretes: Ensemble Européen De La Chapelle Royale.
Harmonia Mundi, p1989. 1 CD.

Áurea Helena de Jesus Ambiel, regente, professora de disciplinas teórico-musicais, é doutoranda em musicologia histórica pela Universidade Estadual de Campinas, e tem como orientadora, a profa. Dra. Helena Jank. É mestre em Artes pela mesma Universidade.

Notas

1 BURMEISTER [1606], 1993, p.201.

2 BURMEISTER [1606], 1993, p.201.

3 (LASSUS, 2003, p.7)

4 "Autores clássicos variavam em suas numerações das partes de um discurso. Rhetorica ad Herennium 1.3.4 lista seis partes: exordium, narratio, divisio, confirmatio, confutatio e conclusio. A mais ampla divisão tripartida era, obviamente, inspirada pela injunção de Aristóteles que, um drama trágico ou poema épico, para ser um todo unificado, deveria ter um começo [arche], meio [meson] e fim [teleute] (Aristóteles, Poetics 7.3 e 23.1). Uma comparação da parte média a um corpo humano é encontrado em Aristóteles, Rethoric 3.14.8: "Se o ouvinte já está bem disposto (preparado), não haveria necessidade de um exórdio, exceto para sumariar o sujeito da fala, de maneira que, como um corpo [soma], ele pode ter uma cabeça." Capítulos 12, 13 e 14 de Praecepta de Dressler, provém diretrizes sobre a estruturação do exordium, medium e finis." Nota de rodapé nº2 (BURMEISTER [1606],1993, p.203).

5 "Imitação fugal em movimento contrário" (WILSON, BUELOW, HOYT,1980, v.21, p.265).

[6] *Discantus* é a voz mais aguda da obra.

[7] Ver exemplo 8.

[8] BARTEL (1997, p.309) cita ainda: "O termo *hypotyposis* é encontrado uma vez mais no *Conclave* de Vogt. Vogt não o inclui na sua lista de figuras, mas preferivelmente usa o termo para caracterizar geralmente suas *figuras* ideales. Estas figuras não são somente para expressar os afetos, mas são para apresentar a idea do texto de uma maneira real *(vivaciter*) e imaginativa *(idealiter).* Para este fim o compositor usa as figuras *hypotyposis* e *prosopopoeia*. Com estas instruções Vogt tipifica sua categoria de figuras ideales. A formulação plural de *figurae hypothiposeos* sugere uma classe inteira de tais figuras. Este entendimento é sustentado pela definição anterior de Vogt de idea musica como "aquilo que é retratado através das figuras de *hypotyposis*." Música e palavra juntas são para a obra uma vívida representação da ("aquilo que é visto") do texto, usando *figurae ideales hypotyposeos."*

[9] Nota de rodapé: letra a).

[10] Nota de rodapé número 33 (BURMEISTER [1606], 1993, p.175).

[11] "Um tactus, não deve ser confundido com o moderno Takt alemão, tem a duração de uma semibreve; duas semibreves fazem uma medida ou perfeição" (BURMEISTER, [1606], 1993, p.29; nota de rodapé nº8).

[12] BARTEL (1997, p.418-419) cita Burmeister (Musica Poetica, p.60): "O symblema é uma combinação de consonâncias e dissonâncias ocorrendo como segue: todas as consonâncias comportam-se como consonâncias absolutas em todas as vozes da composição no início ou primeira metade do tempo. Entretanto, no final ou na última parte do tempo, nem todas as vozes comportam-se de acordo com a sintaxe de consonâncias absolutas mas antes, somente até certo ponto. Entre si, as vozes são consonantes, ou progridem em movimento paralelo, ou se sustentam através do tempo todo... Isto é chamado um symblema majus. Um symblema minus ocorre quando esta combinação [commissura] aparece dentro do meio do tempo. Não é considerado entre a figura ou ornamenta porque não afeta [o ouvinte] na mesma maneira."

[13] *Diapente*: "(*do Gk. dia pente*: 'através de cinco'). Na Grécia antiga e medieval, nome dado ao intervalo de uma quinta. Nos tratados medievais e nos manuscritos musicais, os termos *epidiapente* ('5ª acima') e *subdiapente* (*hypodiapente* '5ª abaixo') são usados para designar canons a uma quinta superior ou inferior respectivamente.'" (SADIE (Ed.), 1980, v.7, p.292).

[14] Isto é, terças imperfeitas posicionadas sobre quartas perfeitas (citação de rodapé número 50 em BURMEISTER [1606], 1993, p. 185).

Fenomenologia aplicada à performance musical: um recorte na peça *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira

Sérgio de Figueiredo Rocha (UFSJ)
sergiorocha@ufsj.edu.br

Resumo: O presente trabalho propõe a análise musical fenomenológica como ferramenta facilitadora no processo de performance. A peça em questão é *Bajulans*, do *Moteto de Passos*, do compositor colonial mineiro Manoel Dias de Oliveira (1734/5-1813). Entender como se estrutura uma peça do ponto de vista harmônico e aplicar sobre ela uma análise musical fenomenológica é um dos procedimentos que podem contribuir para uma melhor elaboração interpretativa da mesma. A análise fenomenológica da música ainda é uma abordagem pouco usual na prática interpretativa. Contudo, parâmetros eminentemente subjetivos, como a vivência do intérprete em performance, têm se revelado bastante significativos para a pesquisa em música.
Palavras-chave: música colonial brasileira, fenomenologia da música, performance musical.

Phenomenology applied to the musical performance: an approach to the piece *Bajulans* by Manoel Dias de Oliveira

Abstract: The purpose of this article is to present a phenomenological analysis of *Bajulans* from *Moteto de Passos*, a work by colonial Brazilian composer Manoel Dias de Oliveira (1734/5-1813). Understanding how the piece is structured from the harmonic and phenomenological point of view may contribute to improve its performance. The phenomenological analysis is not a common approach in the interpretation of music yet. However, parameters eminently subjective, as the interpreter's experience in performance, have been shown to be quite significant for music research.
Keywords: Brazilian colonial music, phenomenology of music, musical performance.

1- Introdução

O presente trabalho propõe um melhor entendimento do processo de construção interpretativa. Para tanto, é necessária uma abordagem que se aproxime essencialmente da experiência musical, sem, contudo, se distanciar do contexto mais amplo ao qual está inserida a estruturação da peça. Nesse sentido, a fenomenologia é o referencial apropriado. A fenomenologia é um campo da filosofia que busca descrever os fenômenos a partir da consciência subjetiva dos objetos. Da mesma forma, a fenomenologia da música trata de abordar essas questões de maneira mais particularizada. *Bajulans*, peça do *Moteto de Passos* de Manoel Dias de Oliveira - compositor do período colonial brasileiro - traz um interesse particular, pois é composta originalmente para canto, e, portanto, oferece mais uma sofisticação, que é o texto. Ocorre que na execução de transcrições, sobretudo para instrumentos de sopro (onde a palavra não é articulada), não se pode perder o significado desse texto. Essa questão é fundamental no processo interpretativo. Apreender o significado desse texto, traduzi-lo em parâmetros objetivos na execução musical e correlacioná-los com aspectos da harmonia é um exercício de construção interpretativa. Partindo desses referenciais, o presente trabalho busca apontar a análise musical fenomenológica como recurso facilitador da elaboração interpretativa.

2- Fundamentação Teórica

Em fins do século XIX e princípios do século XX, havia uma crise entre o Positivismo e o Irracionalismo. Edmund Husserl (1859-1938), filósofo alemão, postulou uma terceira via, uma possibilidade que nos colocaria no mesmo plano da realidade, antes de todo raciocínio (DARTIGUES, 1973, p.78), preocupando-se em conhecer as coisas a partir delas mesmas, sem preconceitos ou argumentações (CARVALHO, 1997). A esse respeito, LYOTARD (1954, p. 09) comenta: "O célebre "por entre parênteses" consiste em primeiro lugar, em dispensar uma cultura, uma história, em refazer todo o saber elevando-se a um não saber radical".

Husserl propôs o entendimento dos fenômenos. Tal

Recebido em: 15/10/2007 - Aprovado em: 22/04/2008

entendimento teria como meta o conhecimento da vivência de determinada realidade por meio da descrição dos fenômenos, feita de forma mais completa e fiel possível, isenta do juízo dos fatos (RIBEIRO, 2003). Uma vez conseguida a descrição do fenômeno, chega-se à sua essência. A essência é o objeto da pesquisa fenomenológica. Segundo RIBEIRO (2003), a essência é o conceito universal ou forma capaz de se verificar invariavelmente em diferentes indivíduos, aquilo que permanece idêntico através das variações (LYOTARD, 1954, p.20).

O método fenomenológico parte da intuição ou da consciência dos objetos. A redução é o recurso da fenomenologia para se chegar ao fenômeno como tal, ou à essência. A redução fenomenológica consiste em retornar à experiência vivida e sobre ela fazer uma profunda reflexão que permita chegar à essência do conhecimento. Esse conhecimento tem como objetivo a apreensão do sentido ou do significado da vivência subjetiva (FORGUIERI, 1993). Sobre a vivência subjetiva, LYOTARD (1954, p. 21) aponta: "Todo objeto é objeto para uma consciência (...) importa descrever neste momento o modo como eu conheço o objeto e como o objeto é para mim".

A fenomenologia foi, assim, sistematizada no início do século XX (1901) com o primeiro trabalho sobre o assunto. A partir de então, outras áreas do conhecimento passaram a se valer da fenomenologia. Na área da psiquiatria, a investigação fenomenológica surgiu na Europa, com Karl Jaspers (1913), que, com a publicação de sua obra Psicopatologia Geral, marcou o surgimento da psiquiatria fenomenológica. Na área da psicologia, os primeiros trabalhos surgiram nos Estados Unidos na década de 1970 (FORGHIERI, 1993, p.10). Em outros domínios também houve a influência fenomenológica, notadamente nas áreas da vida afetiva e religião (SCHELER), artes (GEIGER e INGARDEN), direito, sociologia, etc (DARTIGUES, 1993, p.80). Em 1928, Roman Ingarden,[1] após publicar A Obra de Arte Literária, expandiu sua discussão também para a música.

A fenomenologia, no contexto do presente trabalho, é algo que potencialmente permite nos aproximar da prática interpretativa, capturando aquilo que essencialmente conduz as escolhas do intérprete ao longo da performance musical. A esse respeito, CLIFTON (1983) busca aplicar o método fenomenológico à vivência musical. Para tanto, estabeleceu essências que constituem o fenômeno musical: tempo, espaço, elemento lúdico e sentimento.

A percepção temporal (o tempo) na música diz respeito à vivência subjetiva de um tempo que não é o cronológico, e, sim, o das lembranças evocadas a partir de mecanismos de reconhecimento de estruturas musicais. Tal reconhecimento pode ser imediato (retenção) ou uma expectativa daquilo que reconduz a algo conhecido há pouco (protensão) ou mais remotamente (reprodução).

O espaço, segundo CLIFTON, emana da percepção das texturas. Esse, portanto, não é geométrico ou palpável. É o resultado da percepção simultânea da percepção das alturas, timbre e textura, que registra profundidade. A estruturação composicional determina o espaço fenomenológico na música, descrito como relevos.

O elemento lúdico nos remete à idéia de jogo. É o jogo que ocorre na construção composicional, no processo de reconhecimento de formas, na preparação na performance e na apreciação musical. É como um quebra-cabeça, que se revela conforme as peças vão se encaixando. Vivenciar cada "encaixe" faz parte da experiência do elemento lúdico na música.

O sentimento é como uma decorrência das outras essências, na medida em que se traduz no sentimento de posse, a sensação recíproca e irreversível de fazer parte um do outro: Música ← → Sujeito.

A questão é se verificar objetivamente o ponto de contato entre as essências fenomenológicas, a estruturação harmônica e as associações com os significados do texto da peça.

3- Procedimentos Metodológicos

Serão quatro etapas descritas a seguir:

- Tradução do texto da peça.
- Análise harmônica funcional.
- Análise fenomenológica.
- Construção Interpretativa.

4- Tradução do Texto da peça

"Bajulans sibi crucem Jesus exivit eum qui dicitur Calvarie locum".
"Carregando sua cruz, Jesus foi para o lugar chamado Calvário". (NEVES, p. 86).

5- Análise Harmônica Funcional

A análise apresentada a seguir (vide figura 1, p 06) é apenas uma descrição das funções harmônicas, muito embora a mesma já possa revelar aspectos da estruturação premeditadamente incluídos em função do texto. Essa suposição ganha força diante de ocorrências muito consistentes para terem acontecido simplesmente ao acaso. Esse é o caso, por exemplo, nos seguintes trechos: Compassos 09 e 10: Primeira ocorrência da palavra cruz, que parece se traduzir do ponto de vista harmônico nas funções tônicas que nesse momento estão enfatizadas.

Compasso 11: A palavra Jesus coincide com a ocorrência de sofisticações que até então não haviam se apresentado - Acorde de subdominante da subdominante na primeira inversão (único da toda a peça); e bordadura na 3ª voz.

03 pausas que parecem indicar momentos da paixão, como que quedas e/ou mesmo perplexidade pela constatação de presenciar o próprio Cristo consumido pelo sofrimento.

A peça tem 33 compassos (grifo meu) com uma bordadura fazendo a transição para os dois compassos finais, que parecem apenas consumar a morte do crucificado.

Bajulans

Manoel Dias de Oliveira

©SimonneFonseca

Fig.1 - Grade de Bajulans - Manoel Dias de Oliveira: Abaixo da letra do canto são sinalizadas as funções harmônicas e a nomenclatura de cada acorde segundo KOELLREUTTER (1986), como se segue: T=Tônica; S=Subdominante; D=Dominante; r=relativa; a=antirrelativa; SS=Subdominante da subdominante; D3+=Ré Maior na 1ª inversão; Gm=Sol menor; Dm=Ré menor; Bb= Si bemol; C= Dó; FM=Fá Maior; Cm6=Dó menor com 6ª; DM=Ré Maior; AM=Lá Maior; Cm=Dó menor.

6- Análise Fenomenológica

Serão tratados aspectos distintos das essências, quais sejam, tempo, espaço, elemento lúdico e sentimento:

6.1- Tempo: Segundo CLIFTON (1983), o tempo não é algo que estabelece sentido por si só, mas necessariamente é construído pelas experiências dos sujeitos. Apresentar a peça tocada por instrumentos de sopro / metais (trombones) requer não só uma disciplina técnica no que diz respeito à manutenção do fluxo de ar diante de um fraseado que

pouco varia; é algo que invade o intérprete, traduzindo-se pela sensação de peso, sacrifício e perseverança, aspectos da vivência do Calvário. Quando se observa o desenho rítmico que segue a palavra "*bajulans*" - que significa segurando - tem-se que a repetição é premeditadamente empregada como uma opção de ênfase. Ao mesmo tempo, essa ênfase é logo percebida pelo intérprete, que se dá conta da célula rítmica que ora se repete. Tal mecanismo, na fenomenologia da música, é chamado de "protensão". Esse tempo, que parece transcorrer de forma lenta, ganha novo colorido com variações na superfície espacial da música (como indicado no próximo item) no compasso 11, com a incidência de uma construção harmônica até então não empregada e a ocorrência de uma bordadura (observe na figura da p. 06). A importância disso está no fato de exatamente nesse local estar indicada a palavra "JESUS", como que numa cena onde os expectadores assistem a passagem do crucificado em franca paixão. Após esse evento, a peça retoma seu tempo fenomenológico, o lento que é traduzido por uma árida peregrinação pelo Calvário.

6.2- Espaço: Ao longo de toda a peça, observa-se uma superfície lisa, na medida em que não se ressaltam grandes variações no desenho das durações. São acordes que vão se encadeando. Há apenas uma variação dessa superfície justamente no momento em que se observa a palavra "Jesus" - compasso 11 - onde se encontram bordaduras (veja na página anterior). As 03 pausas suscitam a existência de uma superfície de baixo relevo - com interrupção do fluxo sonoro.

6.3- Elemento Lúdico: O "jogo" deliberado na construção composicional é realçado, principalmente, nas escolhas harmônicas, e, mais uma vez, esse é mais evidente no compasso 11, onde se observa uma sofisticação até então não utilizada. A escolha de uma subdominante da subdominante na primeira inversão traz toda uma sensação de suspensão à percepção auditiva. Especular acerca da intenção do compositor é puro exercício de extrapolação, todavia, parece exercer um papel importante na elaboração dos nexos interpretativos. Imaginar a cena de Jesus surgindo na via crucis realmente traz, até para a mais das isentas impressões, uma sensação de suspensão, sobretudo por que essa leitura se dá através do estímulo auditivo do acorde acima referido.

6.4- Sentimento: O sentimento é, no caso dessa peça, a vivência elaborada na trama da *via crucis,* sustentada pelo texto do canto, pela harmonia, e pelo tempo fenomenológico. Tais materiais contribuem para uma maior densidade da experiência musical e para um gradativo processo de construção da intimidade na construção interpretativa.

7- Construção Interpretativa

O grande desafio é traduzir em sons aquilo que no canto já possui um significado por si mesmo, que é a palavra. Num quarteto de trombones não há como fazer isso de forma integral, muito embora se possam gerar informações musicais a partir das ênfases que se colocam nas frases, nas nuances da agógica e no conjunto das quatro vozes. O colorido do timbre pode enfatizar o caráter da peça. Por exemplo, no caso da tonalidade menor, que já carrega um colorido mais denso, pode-se enriquecer a interpretação combinando-se timbres mais escuros nos trombones. O compartilhamento da respiração é algo que traz a idéia de conjunto, de unidade, que se pode entender como a caminhada do próprio crucificado. Nessa, a pulsação lenta deve também ser algo que traduza a idéia de sofrimento. Outra questão importante é poder entender o que venha a ser a via crucis e como se dá essa cena na cultura popular. A atmosfera barroca das cidades históricas e o enorme espaço que é dado a esse tipo de tradição colocam o barroco mineiro como ponto de referência interpretativa para peças desse período.

8- Resultados

Os resultados obtidos de um processo de análise fenomenológica são, via de regra, um aprofundamento do entendimento acerca da peça. No caso da peça Bajulans, a questão se torna interessante pela aparente simplicidade de sua estrutura, quando observada à primeira vista. Retirar tal peça do estatuto da facilidade e criar sobre essa suposta simplicidade algo que possa levar impacto aos ouvintes é tarefa para os intérpretes. Ao detectar relações entre a harmonia, o significado do texto, o tempo e o espaço, estão se configurando parâmetros norteadores para uma construção interpretativa. Esse foi o caso, por exemplo, no compasso 11. Em todos os momentos em que se apresentam informações que estabelecem mais sentido para os intérpretes, ocorre uma escuta mais elaborada em termos do reconhecimento das diferentes vozes pelos diferentes intérpretes.

9- Discussão

A integração entre elementos harmônicos e o referencial fenomenológico, no contexto desse trabalho, foi apenas uma escolha metodológica. A idéia de se ter várias fontes de informação, como que construindo uma rede associativa, permeia essa escolha. A evidência encontrada através de um método pode ser reforçada ou mesmo facilitada por outro. O resultado desse compartilhamento pode ter repercussões importantes nas opções interpretativas musicais.

10- Considerações Finais

A construção interpretativa deveria ser o resultado de inúmeras associações advindas da descoberta de esquemas estruturais, os quais, via de regra, são deliberadamente elaborados pelo compositor. Trazer essa forma de lidar com a prática interpretativa é apostar num processo mais elaborado e sofisticado que nem sempre é observado no âmbito da performance musical. A análise musical fenomenológica fomenta curiosidades acerca de parâmetros não muito tradicionais na performance

musical, muito embora, tais significados possam emergir de outros referenciais. As essências fenomenológicas descritas por CLIFTON (1983) podem fornecer material suficientemente relevante para uma performance mais consistente. Nessa, o intérprete torna-se sujeito da música simultaneamente quando a mesma se apropria do intérprete, formando assim, uma espécie de integração participativa da qual os elementos estruturadores da música são apreendidos de forma gradativamente mais aprofundada ao longo de um processo artesanal. Tal abordagem abre uma discussão relativa ao tempo como elemento importante no processo interpretativo. Não se pode amadurecer artificialmente uma interpretação, muito embora, novos elementos acerca da percepção do intérprete possam fornecer subsídios suficientes para se otimizar tal processo.

Referências

CARVALHO, O. Seminário de Filosofia. Disponível em: http://www.olavodecarvalho.org/apostilas/serconhecer.htm Acesso em 11/09/2007.

CLIFTON, Thomas. Music as heard: a study in applied phenomenology. New Haven: Yale University Press, 1983. 298p.

DARTIGUES, A. O que é a fenomenologia? Trad. Mª José J. G. de Almeida. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973. 163 p Tradução de: Qu'est-ce que la phénoménologie?).

FORGHIERI, Y.C. Psicologia Fenomenológica: Fundamentos, Método e Pesquisas. 1 ed. São Paulo: Pioneira, 1993. 81 p.

LYOTARD, J.F. A Fenomenologia. Trad. Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 1954. 119 p. (Tradução de: La phénoménologie).

NEVES, J. M. Música Sacra Mineira: catálogo de obras. 1 ed. Rio de Janeiro: Imprinta, 1997. 137 p.

RIBEIRO JR, J. Introdução à Fenomenologia. 1 ed. Campinas: Edicamp, 2003. 84 p.

Leitura Recomendada

CASTRO, Antônio José Jardim e. Música: Vigência do Pensar Poético. 1997. 303 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura-Poética) - Faculdade de Letras, Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

CAVAZOTTI, André. Refletindo sobre o conhecimento do fenômeno musical: um estudo multi-caso sobre recepções do segundo movimento de (Três Miniaturas) para Violino e Piano de K. Penderecki. 2003. 13 p. Manuscrito não publicado.

CHAUÍ, M.S. (Ed.). Textos Selecionados: Maurice Merleau-Ponty. Trad. Marilena de Souza Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 260 p.

HUSSERL, E. Investigações lógicas. Tradução de Zeljko Loparic e Andréia Maria Altino de Campos Loparic. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 224 p. Título original: Logishe untersuchungen.

KOELLREUTTER, H. J. Harmonia Funcional: Introdução à teoria das funções harmônicas. 3 ed. São Paulo: Ricordi, 1986. 72 p.

MACIEL, S.M. Corpo Invisível: uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty. 1 ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997. 164 p.

OCHSNER, K. Are affective events richly recollected or simply familiar? The experience and process of recognizing feelings past. Journal of Experimental Psychology: General, Cambridge, MA, v. 129, n. 2, p. 242-61, jun. 2000.

POMBO, F. A arte e sua filiação fenomenológica. Disponível em: http://www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk3/arte/jan.htm. Acesso em 11/09/2004.

THOMASSON, A. The Musical work. In STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Disponível em: http://plato.stanford.edu/entries/ingarden/. Acesso em 10/09/2007.

Sérgio de Figueiredo Rocha possui Graduação em Educação Física (1988), Medicina (1995) e Música (2002), todas concluídas na UFMG; Residência Médica em Psiquiatria pelo Hospital das Clínicas da UFMG (1999), Especialização em Música Brasileira pela UEMG (2001) e Mestrado em Música pela UFMG (2005). Atualmente é Professor Assistente na Universidade Federal de São João Del Rei (UFSJ). Nessa instituição tem se inserido em atividades de extensão como o Coral de Trombones e participou da organização de eventos como os "Vertentes Musicais I e II", atividade cuja principal proposta foi pensar a prática musical a partir de vários olhares do saber. Em 2005 publicou o livro: "Memória: uma chave afetiva para a música", cuja essência e interesse é a inter-relação entre neurociências, psicologia e música. Desde a criação do curso de música na Universidade Federal de São João del Rei, participa do Grupo de Pesquisa organizado pelo Departamento de Música daquela instituição chamado "Vertentes Musicais", o qual é cadastrado no CNPq.

Nota

1 Filósofo polonês (1893-1970), aluno de Husserl.